

د. عبد الوهاب المسيري

فى الأدب و الفكر

دراسات فى الشعر و النثر



ج ١



مكتبة الشرق الدولية

في الأدب والفكر

دراسات في الشعر والنثر

د. عبد الوهاب المسيري

شبابنا اليوم

في الأدب والفكر

دراسات في الشعر والنثر

الطبعة الأولى

١٤٢٧هـ - يناير ٢٠٠٧م



٩ شارع السعادة - أبراج عثمان - روكسى - القاهرة

تليفون وفاكس : ٤٥٠١٢٢٨ - ٤٥٠١٢٢٩ - ٢٥٦٥٩٣٩

Email: Shoroukintl@hotmail.Com

Shoroukintl@yahoo.Com

فى الأدب والفكر

دراسات فى الشعر والنثر

د. عبد الوهاب المسيرى

مكتبة الشرق الدولية



البرنامج الوطنى لدار الكتب المصرية
الفهرسة أثناء النشر
(بطاقة فهرسة)

إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية (إدارة الشؤون الفنية)

المسيرى، عبد الوهاب محمد

فى الأدب والفكر : دراسات فى الشعر والنثر /

عبد الوهاب محمد المسيرى

ط ١ - القاهرة : مكتبة الشروق الدولية، ٢٠٠٦م

٣٤٨ ص ١٧ × ٢٤ سم

تدمك : 3 - 977-09-1923

١- الأدب العربى - تاريخ - العصر الحديث ٢- النثر العربى

٣ - الشعر العربى - تاريخ - العصر الحديث ٤- الأدب العربى - تاريخ ونقد

٨١٠,٩

أ- العنوان

رقم الإيداع ٢٤٠١٦/٢٠٠٦م

الترقيم الدولى 3-977-09-1923 I.S.B.N.

المحتويات

الموضوع الصفحة

مقدمة ٧

الفصل الأول : الأدب والصراع العربى الإسرائيلى

- هل الصهيونية حركة رومانسية ؟ مقال تطبيقى فى المنهج ١٣
- الفكر الصهيونى فى شعر نحماس بياليك ٣٤
- شاءول تشرنخوفسكى بين التمرد والاستسلام ٥٢
- هتلريحاكم اليهود: دراسة فى رواية جورج ستاينر نقل أ. هـ. إلى سان كريستوبال ٦٩
- من هو شيلوك ؟ ٨٠

الفصل الثانى : الأدب والسياسة

- زينب والأرض : دراسة اجتماعية أدبية مقارنة ٨٩
- التاريخ وثنائية الثورة والثورى : دراسة فى مسرحية بيتر فايس (مجانين) ١٠٢
- الليل والظلام هما الأفضل دائماً : قراءة لمسرحية إبسن بيت آل روزمر وعلاقتها بتطوره الأدبى السياسى ١٠٨
- الموقف من البطولة : دراسة فى فيلمى « جلد الثعبان » و « بداية ونهاية » ١٣٧
- فى المراثى ١٤٣

الفصل الثالث : الأدب والتحديث

- مواعظ قصصية عن الضرورة والحرية: دراسة مقارنة فى قصة جفرى تشوسر الشعرية « قصة الفرانكلين » من حكايات كاتربرى ومسرحية برتولد بريخت (القاعدة والاستثناء) ١٦١
- افتتاحيات الهادى : مسرحية غنائية أمريكية عن تحديث اليابان ١٧٥
- انتحار المسيح فى برودواى والعقلانية المادية ٢٠٧
- الفتيان الغرباء الروح : دراسة فى استجابة الوجدان الأدبى العربى لعملية التحديث كما تتضح فى ثلاث قصص قصيرة ٢١٨

- رواية (السيد من حقل السبانخ) لـ صبرى موسى والمدينة الفاضلة التكنولوجية ٢٣١

الفصل الرابع : فى الوجدان الأمريكى

- أنساق أخلاقية: قراءة فى عملين قصصيين من الأدب الأمريكى ٢٤٥
- المأزق الترانسندنتالى: دراسة فى كتابات إمرسون وثورو الفلسفية والأدبية ٢٥٧
- ثنائية الإنسان والطبيعة فى كتاب (وولدن) لهنرى ديفيد ثورو ٢٦٦
- اللجوء إلى وولدن والخيال البروتستانتى الكالفينى ٢٨١

الفصل الخامس : فى النقد والأدب

- حضارة الكامب : دراسة فى انفصال الفن عن القيمة ٢٩٩
- دليل الناقد الأدبى : المعاجم بين مراكمة المعلومات وتحليلها ٣١٠
- النقد والحوار : دراسة فى كتاب ملامح وصور شعرية للدكتور عزت خطاب ٣١٥
- ألف ليلة وليلة فى رؤية فريال غرؤل النقدية والبنىوية ٣٢٣

مؤلفات الدكتور عبد الوهاب المسيرى

- الأعمال المنشورة باللغة العربية ٣٤٣
- الأعمال المنشورة باللغة الإنجليزية ٣٤٦
- الأعمال المترجمة ٣٤٧

مقدمة

يضم هذا الكتاب مجموعة من الدراسات الأدبية نشرت عبر الثلاثين عامًا الماضية، وهى دراسات متنوعة على مستوى الشكل والمضمون، بل والمنهج، وإن كان ينتظمها خيط واحد، فجميعها يتناول قضايا فكرية متنوعة، مثل الأدب والصراع العربى الإسرائيلى، والأدب والسياسة، والأدب والتحديث. كما أنها جميعًا تلتزم بعدم إطلاق أى تعميمات نقدية دون قراءة متمعنة فى النصوص، ودون تجريد النموذج الإدراكى الكامن فى كل جزئيات النص وتفصيله، ثم تحويله إلى نموذج تحليلى يُستخدم فى قراءة هذا النص فى كليته وتكامله. وقد استخدمت آليات عديدة لتحقيق هذا الهدف (التحليل الفلسفى - دراسة الخلفية التاريخية - التحليل الطبقي - التحليل البنيوي) ولكن من أهمها قراءة النص من خلال الصور المجازية التى ترد فيه.

وقد حاولت قدر استطاعتي أن أصنف هذه الدراسات على أساس الموضوع الأساسى المتواتر الكامن (بالإنجليزية: Theme) الذى هو قريب الصلة بمفهوم النموذج. ويتناول الفصلان الأول والثانى من هذا الكتاب («الأدب والصراع العربى الإسرائيلى» و«الأدب والسياسة») هذا الموضوع الخلافى، أى علاقة الأدب بحقل غير أدبى، وكيف يمكن الانتقال من حقل إلى آخر. وقد حاولت فى الدراسة الأولى «هل الصهيونية حركة رومانسية؟» أن أقدم وصفًا نظريًا للمنهج الذى تبنيته فى هذه الدراسة (وفى معظم - وربما كل - الدراسات الأخرى التى يضمها هذا الكتاب). وبعد هذا قمت بتطبيق هذا المنهج على حقلين مختلفين تمام الاختلاف، بل وقد يبدو أن للوهلة الأولى وكأنهما يقفان على طرفى النقيض الواحد من الآخر. (ويمكن للقارئ الذى يود الاستزادة بخصوص المنهج التفسيري والتحليلي الذى أستخدمة أن يعود لكتاب دراسات فى الشعر، الجزء المعنون «فى المنهج»).

ويتناول الفصل الثالث («الأدب والتحديث») كيفية استجابة بعض الأدباء فى الشرق والغرب لقضية تحديث المجتمع. وتدور دراسات الفصل الرابع («فى الوجدان الأمريكى») حول بعض الإشكاليات الفلسفية التى يواجهها الأدباء الأمريكيون. ويتناول الفصل الخامس والآخر («فى النقد الأدبى») بعض الأعمال والنظريات النقدية.

والدراسات التى يضمها هذا الكتاب (وكل دراساتى الأخرى) تنطلق من الإيمان بأن شمة فارقا جوهريا كفيفاً بين عالم الإنسان المركب، المحفوف بالأسرار، وعالم الطبيعة (والأشياء والمادة)، وأن الحيز الإنسانى مختلف عن الحيز الطبيعى المادى، مستقل عنه، وأن الإنسان يوجد فى الطبيعة وعالم المادة المتغيرة، ولكنه ليس جزءاً عضوياً منها؛ لأن فيه من الخصائص ما يجعله قادراً على تجاوزها وتجاوز قوانينها الحتمية، وصولاً إلى رحابة الإنسانية وتركيبيتها (وهذا هو مصدر ثنائية الإنسان والطبيعة التى تسم كل الأنساق المعرفية الهيومانية الإنسانية Humanistic). وهى ثنائية تفاعلية، بمعنى أنه على الرغم من أن الإنسان منفصل عن الطبيعة إلا أنه يتفاعل معها ويستمد منها أشكالاً مختلفة من المعرفة ويقوم بإعمارها (فهو حسب التصور الإسلامى مستخلف فيها من الله سبحانه وتعالى). ويعبر هذا عن نفسه فى رؤيتى النقدية، إذ أننى أركز على النقطة التى يتقاطع فيها العام مع الخاص، والمضمون مع الشكل، والفكر مع الأدب، أى النقطة التى يتفاعل فيها أطراف ثنائية الواقع المادى (الموضوعى) فى مقابل الواقع الأدبى (الذاتى). والفكر الذى يرى أسبقية الطبيعة / المادة على الإنسان، وأن الإنسان جزء لا يتجزأ منها؛ هو فكر مادى يرد الإنسان إلى الطبيعة ويستوعبه فيها ويختزله إلى قوانينها، فيختفى الحيز الإنسانى ويبتلعه الحيز المادى، وبدلاً من ثنائية الإنسانى والطبيعى تظهر الواحدة الطبيعية / المادية.

ومن الأفكار التحليلية الأساسية الأخرى فى هذه الدراسة فكرة الثنائية وفكرة وحدة الوجود. والثنائية هى الإيمان بوجود أكثر من جوهر فى العالم. والثنائية الأساسية (فى النظم التوحيدية) هى ثنائية الخالق (المنزه عن الإنسان والطبيعة والتاريخ) والمخلوق. وهى ثنائية فضفاضة تكاملية؛ إذ أن الإله مفارق للعالم، إلا أنه لم يهجره ولم يتركه وشأنه. وينتج عن هذه الثنائية الأولية ظهور ثنائيات تكاملية عدة من أهمها ثنائية الإنسان والطبيعة، التى تفترض انفصال الإنسان عن الطبيعة وأسبقيته عليها واستحالة رده إليها وتفسيره فى إطارها، لأن الإله خلقه وكرمه واستخلفه فى الأرض، ووضعه فى مركزها.

أما وحدة الوجود - أو الحلولية - فهى المذهب القائل بأن كل ما فى الكون (الإله والإنسان، والطبيعة) مكوّن من جوهر واحد، مكتفٍ بذاته يحتوى على مركزه وركيزته الأساسية داخله. ومن ثم ينكر هذا المذهب وجود الحيز الإنسانى المستقل، كما ينكر إمكانية التجاوز. وفى إطار وحدة الوجود يمكن رد كل الظواهر - مهما بلغ تنوعها وعدم تجانسها - إلى مبدأ واحد كامن فى العالم، كما أن الجزء يذوب فى الكل، ويتم تسوية الإنسان بالكائنات الطبيعية وتُلغى كل

الثنائيات، وتسود وحدة الوجود التى تتسم بالواحدية الصارمة التى تنزع القداسة عن كل الأشياء، وتصبح كل الأمور نسبية.

والرؤية التى تنطلق منها هذه الدراسات تذهب إلى أن التصور الحولى المادى الواحدى للإنسان يختزله إلى عنصر واحد أو اثنين، بينما ترى الرؤية الإنسانية الكائن البشرى باعتباره ظاهرة مركبة تحتوى على عناصر وأبعاد عدة متداخلة، لا يمكن رصدها فى كليتها، وإنما يمكن رصد أو استكشاف بعض أبعادها وحسب. وهذه التركيبية الإنسانية لا تختلف كثيرا عن تركيبية النص الأدبى. ولذا فالقراءة النقدية للنصوص فى هذه الدراسات تتبع منهجاً يحترم حدود النص الجمالية، ولا تهمل سياقه الاجتماعى والحضارى والشخصى.

ويضم الكتاب مجموعة من المقالات التى نشرت بالإنجليزية (« الليل والظلام هما الأفضل دائماً » - « أنساق أخلاقية » - « المأرق الترانسندنتالى » - « ثنائية الإنسان والطبيعة » - « اللجوء إلى وولدن ») والتى قام بترجمتها صديقى الدكتور شعبان مكاوى، أستاذ الأدب الإنجليزى بجامعة حلوان (رحمه الله)، ماعدا الأولى والتى قام بترجمتها الدكتور محمد الصاوى أستاذ الترجمة بجامعة المنصورة. والأصل الإنجليزى لهذه الدراسات (والدراسة المعنونة « مواعظ قصصية عن الضرورة والحرية ») توجد على موقعى الإلكترونى www.elmessiri.com

وقد قام صديقى الدكتور محمد هشام، المدرس بجامعة حلوان بقراءة هذا الكتاب قبل نشره، واقتراح علىّ تعديلات كثيرة أخذت بمعظمها. كما قام الأستاذ أحمد عبد الرحيم (كلية دارالعلوم) بتحرير الدراسات، وقامت الأستاذة أمانى عبد الخالق بإعداد المخطوطة للنشر. وقد قام مساعدى الأستاذة دينا رمضان (المعيدة بجامعة عين شمس) والأستاذ محمد الأشول بالتعاون معى عبر كل مراحل تأليف الكتاب وإعداده للنشر. فلهم جميعاً منى الشكر وعند الله الجزاء.

دمنهو - القاهرة

يناير ٢٠٠٧

الفصل الأول

الأدب والصراع العربى الإسرائيلى

- هل الصهيونية حركة رومانسية ؟ مقال تطبيقى فى المنهج
- الفكر الصهيونى فى شعر نحمان بياليك
- شاعول تشرنخوفسكى بين التمرد والاستسلام
- هتلر يحاكم اليهود: دراسة فى رواية جورج ستاينر
نقل أ. هـ. الى سان كريستوبال
- من هو شيلوك ؟

هل الصهيونية حركة رومانسية؟

مقال تطبيقي في المنهج

أصبحت كلمة «موضوعية» مصطلحاً أساسياً في خطابنا التحليلي، العلمي واليومي، وأصبحت عبارة «فلتكن موضوعاً» من أكثر العبارات شيوعاً، وهي تعنى أن على المرء أن يتحلى بالحياء والتجرد من الذاتية ومن قيمه المعرفية والأخلاقية وانتماءاته القومية والأيديولوجية حين يقوم بدراسة ظاهرة ما، فلا يقحم رغباته أو أهوائه أو انتماءاته أو القومية، وهذه أمور ولا شك إباحية، ولكن أصبحت الموضوعية تعنى عند البعض تلقى المعلومات بشكل سلبي ورصدها وهذا تراكم وتدونها دون أن يرى علاماتها بعضها بالنعرض («ويرص كلاماً/ فوق كلام / نحت كلام» على حد قول صلاح الدس عند الصبور)، وكان المعرفة الحقة هي حشد المعلومات، وكأنه لا يوجد فرق بين دراسة يسيرة الأخبار وبين التفسير والتدوين. إن الموضوعية في تصور هؤلاء هي التجرد من الدوافع واليهوية والغنم والعواطف والأحاسيس، وهذا أمر بطبيعة الحال مستحيل، فهل يمكن للإنسان أن يرصد سقوط حجر من عل مثلما يرصد سقوط طفل؟ وهل يمكن أن ندرس سلوك أسيرة من الدجاج مثلما ندرس سلوك أسيرة من البشر؟ وهل يمكن أن نرصد مذبحه تقع في فلسطين أو حادثه سقوط طائرة بحمل مانتى راكب في المحيط مثلما نرصد زلزالاً وقع في جزيرة غير مأهولة بالسكان؟

النموذج الإدراكي والتحليلي

لكل هذا أذهب إلى أنه من الضروري أن نميز بين الموضوعية المتلقية السلبية من جهة، والموضوعية الاجتهادية الإيجابية من جهة أخرى. والموضوعية المتلقية هي التلقى المادي السلبي للمعلومات الذي يؤدي إلى تراكم المعلومات الصماء، العلومة فوق الأخرى، ولكن العلومة في حد ذاتها لا تقول شيئاً، بل إنها قد تخبي كثيراً من الرؤى والتضمينات الفلسفية والمعرفية المتحيزة. ولكن هل هذا يعنى أن نلجأ للذاتية المحضة؟ بالطبع لا، فالمعرفة النابعة من ذات

الباحث وحدها دون العودة للواقع الموضوعى لا تفيد كثيراً، بل إنها قد تضلله. كيف يمكن إذن فك هذه العقدة التى يواجهها الباحث فى كل العلوم الإنسانية، بل وأحياناً فى العلوم التطبيقية؟ أذهب إلى أن ما أسميه التفسيرية قد يساعدنا على حل هذه الإشكالية عن طريق المزج بين القطبين (الذات والموضوع). فالتفسيرية ترفض كلاً من الموضوعية المادية المتلقية والذاتية المغلقة على نفسها، فهى تنطلق من تقبل ثنائية الإنسان والطبيعة/المادة وبالتالي ثنائية الذات والموضوع ولا تحاول إلغاءهما، وإنما تحاول الوصول إلى المنطقة التى تلتقى فيها الذات بالموضوع، فهى تستعيد الفاعل الإنسانى فى كل تركيبته ككائن يعيش فى عالم الطبيعة والمادة رغم أنه متجاوز لهما. إن المنهج التفسيرى لا يهدف إلى حشد أكبر قدر ممكن من المعلومات ورصدها فى حد ذاتها بطريقة موضوعية سلبية متلقية (فالحاسوب يقوم بهذا على أكمل وجه). كما أنها ترفض أن يخلق الباحث فى فضائه الأيديولوجى أو الأخلاقى (الذاتى) الخاص. تذهب التفسيرية إلى أن الحقائق غير الحقيقة، فالحقائق بطبيعة الحال هى نقطة البدء فى أى بحث، ولكنها مجرد مَعْطًى مَادى ومادة أَسْئَلَة أما الحقيقة فهى ثمرة عملية إبداعية يقوم بها العقل الإنسانى فتقوم بإرجاع المعلومات واستخلاص أساطير متكررة منها من خلال عملية تخريد إبداعية. إن التفسيرية تسلط من أدراك أن ما يرصده الباحث بشكل مباشر هو مجرد مادة خام أولية، وبالتالي فالإدراك والإحساسات والمعلومات والحقائق ليست نهائية. ولذا فالمنهج التفسيرى يحاول تحريك الحساسات النواصح المناسرة والمعلومات المتراكمة، ويهدف إلى تصنيف المعلومات وسلطتها، وتعميق المنهجية والنهضة منها، ثم وضعها داخل نمط متكرر، وأن يرصد العوامل الكامنة للظاهرة الإنسانية فى بنائها. كل هذا يتم بهدف اكتشاف العلاقات المتسلسلة التى تكون الظاهرة حتى يمكن تفسيرها (وهذا ما لا يمكن للحاسوب أن يقوم به)، وصولاً إلى سنة الفكر أو الظاهرة وأبعادهما المعرفية والعلاقات الكامنة التى تشكل هويتها ومنحنيهما الخاص. إن هدف العملية البحثية من منظور المنهج التفسيرى ليس حشد المعلومات وإنما تفسيرها. أى أن مركز العملية البحثية ينتقل من عالم الأشياء والمعلومات إلى العقل الإنسانى الفاعل، بما فطره الله فيه من مقدرات وأفكار أولية.

والمنهج التفسيرى - كما أسلفنا - يهدف إلى وضع الحقائق داخل نمط متكرر. وهو ما نشير إليه بأنه النموذج. وأعرّف النموذج بأنه بنية تصويرية يجردها الباحث من كم هائل من العلاقات والتفاصيل والوقائع والأحداث، فيستبعد بعضها لعدم دلالتها (من وجهة نظر

صاحب النموذج) ويستبقى البعض الآخر. ثم يرتبها ترتيباً خاصاً وينسجها نسجاً خاصاً بحيث تصنع (من وجهة نظره) مترابطة بشكل يماثل العلاقات الموجودة بالفعل بين عناصر الواقع. حينئذ تتكون صورة في ذهنه يمكن أن نسميها خريطة إدراكية أو نموذجاً إدراكياً. والنموذج ليس له وجود إمبيري محسوس فهو كامن في كل تفاصيل الظاهرة أو النص وفي أحرانتهما. وهو بلا شك يتجاوزهما، ولكنه في الوقت ذاته يفتح النص أو الظاهرة وحدثهما الأساسنة ويربط بين عناصرهما المختلفة.

ومن يستخدم النموذج كثافة تحليلية لا يتلقى الحقائق في سلبية، وإنما يقوم برصدها في نقّة بالغة. ثم يقوم بعد ذلك بتفكيكها والربط بينها وتحريرها وتركيبها ووضعها داخل إطار ينضم الظواهر المتشابهة (في كل الرصد عملاً موضوعياً، فالتحرير والتركيب عمل ذاتي احتيادي ذاتي) ومن خلال الأساطير المكررة يمكن الدلائل المعلومات لا كدلائل مباشرة، وإنما كشبكة علاقات بالذات.

والنموذج لا يؤول إلى تعبد معرفي، وبحسب تحديدات عن النموذج المعرفي - أي النموذج الذي يحدد أن نصير إلى وضع الشبهة النهائية للأجود الأساسي (وكيفية، كمي، نوعي، التبدل، والعدم، ...). معنى «النهائية» ليس «النهائية» المطلقة وإنما «النهائية» النسبية (أي أنه لا يتغير الشيء) وبدور النموذج معرفة حتى نلجأ إلى فلسفة الآلة، الفلسفة الإنسانية ونحن نركز على الإنسان (المقصود الأساسي للنموذج الأساسي) ونشعر من خلال دأبنا أنه يمكن أن نحدد موقف النموذج من العنصر من الآخرين (الآلة، الطبيعة).

وبعد تحرير النموذج الإدراكي العرفي يمكن بعد ذلك (إلى سلاح تفسيري تحليلي، يستلزمه الناحية في قراءة النصوص في سائر المجالات) معرفة تحليلية جديدة.

ولذا ففي الإطار التفسيري نوسعنا أن نسلط كنهنا «موضوعي» و«ذاتي»، ولن يكون معيارنا الدقة أو كم المعلومات أو مدى مطابقة معلوماتنا للواقع، وإنما المقدرة التفسيرية للمصطلح أو الأظروحة. فإن كان المصطلح أو الأظروحة قادراً على تفسير عناصر وأوجه كثيرة في الواقع فهو «أكثر تفسيرية» (وهي عبارة تحل محل مصطلح «موضوعي»). وإن أثبت المصطلح قصوره التفسيري فهو «أقل تفسيرية» (وهي عبارة تحل محل مصطلح «ذاتي»). والمصطلحان اللذان اقترحتهما أكثر انفتاحاً وعمنية وتواضعاً من مصطلح «موضوعي وذاتي». فحينما أقول «إن ما أطرحه هو أكثر تفسيرية»، فأنا أقول في واقع الأمر: «إن تفسيري أنا

للقائى وللظاهرة»، أى أننى أحذر القارئ من العنصر الذاتى، وأدعو لاختبار أطروحتى على محك الواقع. أما إن قلت: «إن هذا رأى موضوعى» فمعنى ذلك أنه ليس رأى أنا، وإنما هو الحقيقة الموضوعية التى لا يأتىها الباطل من بين يديها ولا من خلفها. وإن قلت: إن هذا هو رأى الذاتى الذى توصلت له من خلال عبقرىتى وعلمى الغزير، فعلى الجميع إذن قبوله دون مناقشة، فهم ليسوا عباقر، أو علماء مثلى!

وإذا كنا قد بدأنا فى العالم الموضوعى فنحن ننتهى فيه، إذ يمكن اختبار مقدرة النموذج التحليلى التفسيرية للنموذج التحليلى على محك الواقع، كما يمكن إثراؤه وزيادة تركيبته ومقدرته التفسيرية من خلال اختباره على عدة حالات مماثلة، وبالتالي لا يوجد خوف من ذاتية التجريد والتفكيك والتركيب.

وصياغة النموذج التفسيرى التحليلى عملية مركبة وإبداعية تتضمن عمليات عقلية عديدة متنوعة. فالنموذج لا يوجد من العدم أو من أعماق الذات وثناياها وحدها (كما قد يتراءى للبعض)، وإنما هو - كما أسلفنا - شرة فترة طويلة من ملاحظة الواقع والاستجابة له ومعاشته والتفاعل معه ودراسته والتأمل فيه وتجريده. وحسب يحاول الباحث أن يصوغ النموذج لا يستبعد خياله أو حدسه أو قيمه أو تحيزاته، فهو يحاول أن يستحس بكر كنهه للظاهرة أو النص موضع الدراسة. إن النموذج كأداة تحليلية يربط بين الذاتى والموضوعى، ولذا يمكن القول بأن عملية صياغة النموذج تجمع بين الملاحظة الإمبريقية واللحظة الحدسية، وبين التراكم المعرفى والقفزة المعرفية، وبين الملاحظة الصارمة والتحليل الرحب، وبين الفهم الحدسى للكل والدراسة التجريبية للأجزاء والتفاصيل، وبين الحياء والتعاطف، والانفصال والاتصال. وهو يفتح مجال البحث العلمى من خلال الخيال الإنسانى، ومقدرته على التركيب، وعلى اكتشاف العناصر والعلاقات الكامنة، ولكنه فى الوقت نفسه يكبح جماح هذا الخيال بأن يجعل النتائج خاضعة للاختبار، وهى مسألة تقع خارج ذاتية من صاغ النموذج. وذلك كقبل بأن يضع حلاً للمشكلة التى تواجه العلوم الإنسانية، أى الإفراط فى تصديق الحدس الذاتى المنفصل عن أى واقع، أو العكس، أى الإفراط فى الاهتمام بالتفاصيل والجزئيات المنعزلة عن أى مفهوم للكل (وهذا تبد متطرف لإشكالية الذاتية والموضوعية). إن ذاتية الحدس ليست كافية، تماماً مثل موضوعية التجريبية، إذ لا بد أن يكون هناك تفاعل بين الذات والموضوع وبين الكل والجزء وبين الحدس المباشر من جهة، ومن جهة أخرى التحليل العقلى والرصد

الموضوعى الصارم. وبدون كل هذه العمليات المركبة، يحل محل النموذج التحليلى المركب فرضية اختزالية شائعة (أى نموذج اختزالى شائع)، وتصبح الملاحظة عملية اختزال للواقع، ويصبح البحث عملية توثيق أفقية مملّة، هى فى جوهرها تأييد للأطروحات السائدة فى حقل ما. وهذا مع الأسف هو ما يحدث فى كثير من الدراسات التى يقال لها « علمية » التى تقوم فى جامعاتنا، والتى تسمى نفسها « بحوثاً »، وهى أبعد ما تكون عن « البحث »، فهى فى غالب الأمر عملية توثيق لبعض البديهيات أو لبعض الأطروحات الشائعة.

الرومانسية والصهيونية

ولنحاول تطبيق بعض هذه الأفكار على موضوعين هما الرومانسية والصهيونية قد يبدو أن لأول وهلة وكأنهما لا يمكن أن توجد أى نقط تشابه أو تماثل بين الواحد والآخر، بل ويبدو أن كأنهما يقفان على طرفى النقيض الواحد من الآخر. وأنا هنا لا أتحدث عن « أثر » الرومانسية على الصهيونية، وإنما أتحدث عن التماثل أو التشابه البنىوى بينهما. والتماثل أو التشابه البنىوى يعنى أن نقط التماثل والتشابه لا توجد فى المضمون المباشر أو الموضوع الظاهر، وإنما توجد على مستوى أعمق، مستوى النموذج الكامل والعلاقات المختلفة بين كل التفاصيل، وهو مستوى لا يمكننا التوصل إليه إلا من خلال استخدام النماذج التحليلية. فالنموذج التحليلى يجعل بوسعنا أن ننتقل بقدر من السهولة من حقل معرفى إلى آخر، ومن عالم الاقتصاد - على سبيل المثال - إلى عالم الأفكار. ومن خلال مقارنتنا بين الرومانسية والصهيونية هذه سنحاول أن نبين القدرة التصنيفية والتفسيرية للنماذج التحليلية.

وتعريف الرومانسية تعريفاً جامعاً مانعاً أمر فى غاية الصعوبة، نظراً لأنه مصطلح فضفاض وخلافى يشير إلى عدد كبير من الاتجاهات والتيارات تتباين فى دعائها وأزمntها وأمكنتها. ولذا فلنحاول أن نقدم هذا المفهوم الفكرى (والسياسى والاجتماعى والتاريخى) عن طريق حصر بعض السمات الرئيسية التى تهمنا فى المقارنة التى سنعقدها. ومن أهم هذه السمات أن الرومانسية كانت ثورة ضد النفعية، وكل الاتجاهات الآلية التى تحاول أن تختزل الظاهرة الإنسانية إلى عنصر مادى واحد: الاقتصاد، أو الجنس، أو هذا العنصر المادى أو ذاك. كما أن الماديين يرون أن العالم فى حالة صيرورة دائمة، فهو لا ثبات فيه لأى شىء. ولذا حاول الرومانسيون أن يبحثوا عن حقيقة جوهرية كامنة وراء الأشياء، حقيقة ثابتة وراء التغير، حقيقة عميقة تتجاوز السطح. ومن هنا لم يعد العالم المادى بالنسبة إليهم شيئاً ميتاً، خاضعاً

لقوانين المادة والآلة، وإنما شيء حتى ينبض بالحياة، تسرى فيه الروح، يصلح كعلامة وكشاهد على وجود المطلق الذى كان يقرنه بعض الرومانسيين بالإله (وهذه هى خلفية البعث الدينى الذى حدث فى القرن التاسع عشر). وباكتشافهم لهذا المطلق تصور الرومانسيون أنهم أعادوا الحياة للعالم بعد أن قتلت الثورة الصناعية والفلسفة النفعية المادية. فالمطلق هنا لم يكن أداة لتأكيد الذات وإنما وسيلة لتأكيد إنسانية الإنسان وانفصاله عن عالم الأشياء عن طريق ربطه بما هو متجاوز للعالم المادى. ومن هنا يفهم حديث بعض مؤرخى الأفكار عن «الثورة الرومانسية». (ومع هذا يجب التحفظ بالقول إنه لا الرومانسية تؤدى إلى التدين، ولا العقلانية تؤدى إلى العلمانية والمادية، فهناك ماديون رومانسيون مثل النازيين وبعض الماركسيين. وهناك متدينون عقلانيون مثل المعتزلة، وهناك كثير من المفكرين الغربيين المسيحيين العقلانيين فى القرن الثامن عشر، فالعلاقة بين الرومانسية والتدين ليست علاقة سببية صلبة، وإنما علاقة ترابط اختياري أو علاقة قربى بينهما).

ولكن كيف يتأتى لنا أن نصل إلى هذا المطلق الثابت، المتجاوز لعالم المادة والمحسوس؟ إن عالم الحواس مفلس، ولا بد من طريقة جديدة للإدراك، ومن هنا كانت أهمية الخيال، فالخيال وحده هو الذى يمكّن الإنسان من تجاوز عالم المادة ليصل إلى الأعماق وإلى جوهر الأشياء، بل وإلى المطلق الثابت الذى لا يتحول. إن الخيال لا يبتدع صورا خرافية، لا علاقة لها بالواقع، وإنما يساعد على تخطى المعطيات الحسية بأن ينحت صورا مجازية دالة، تجسد هذا الواقع وعلاقاته، وتسهل إدراك جوهر الواقع المعيش.

ولكن كيف يمكن للخيال أن يلعب دوره هذا؟ يجيب الرومانسيون بأن العاطفة هى التى يمكنها أن تفعل ذلك، فالإنسان فى حالته العادية وفى حياته اليومية لا يستخدم سوى حواسه وعقله (بالمعنى الضيق والمباشر للكلمة). أما إذا جاشت عواطفه، فإنها ترهف حواسه وتعمق إدراكه بحيث يتجاوز السطح ليصل إلى الأعماق والمطلق، وإلى جوهر الأشياء. إن العاطفة تهدم حدود الحواس والأشياء، ولذا فالصور الشعرية الخيالية تتسم بوحدة داخلية عضوية مختلفة تمام الاختلاف عن الوحدة الخارجية (المنطقية) التى تتسم بها الأشياء العادية، فالأولى مستقاة من منطق الروح الحى والثانية مستقاة من منطق الأشياء الميتة.

والإنسان الرومانسى الذى يتجاوز السطح ويصل إلى الجوهر عن طريق الخيال الذى تشحذه العاطفة، إنسان فردى متفرد، فردى لأن العاطفة - على عكس العقل - لا تخضع

لقانون، ولذا فمن يعبر عن عاطفته إنما يعبر عن ذاته، ومن يعبر عن ذاته فهو يعبر عن فرادته التى لا يشاركه فيها أحد سواه.

لكل ما تقدم نادى الرومانسيون بالعودة إلى « الطبيعة »، والطبيعة هنا ليست مجرد أشجار وأنهار وجبال وتلال، وإنما هى حيز فسيح يتسم بالبساطة وغياب التفاصيل يمكن للمفكر أو الأديب الرومانسى أن يذهب إليه، بعيداً عن ضوضاء المدينة وتلوّثها وتفاصيلها العديدة، ليتأمل ذاته دون عوائق، ولتفيض عواطفه وينطلق خياله، فيطور أفكاره الأصلية التى تعبر عن هويته وشخصيته ورؤيته الفريدة الفذة وعن إنسانيته.

ويرتبط موضوع « العودة للطبيعة » بموضوع آخر وهو الحنين أو العودة للماضى والاهتمام بالأماكن والحضارات البعيدة The fare away and the long ago. وكما أن العودة للطبيعة هى شكل من أشكال التمرد على المجتمع الصناعى المادى، فكذلك كانت العودة للماضى والاهتمام بالأماكن والحضارات البعيدة. فالأديب الرومانسى الذى كان يعود للعصور الوسطى أو للأماكن والحضارات البعيدة كان يستلهم منهما صفات مثل التراحم والترابط الاجتماعى والإيمان الدينى التى تتجاوز علاقات التبادل المالى والتجارى. ولذا نجد أن العودة للأماكن أو الحضارات البعيدة أو للماضى لم تجعلهم ينصرفون عن الحاضر أو عن واقعهم، بل كانوا يستمدون منها معايير يمكنهم من طريقها توجيه النقد لمجتمع أطبق عليه السقف المادى النفعى، لأنه يدور فى إطار اقتصاديات السوق.

ويمكن تلخيص الموقف الرومانسى بأنه يرى أن عقل الإنسان (بالمعنى العريض للكلمة) لا يستبعد العاطفة أو الخيال، والذى يعنى فى واقع الأمر كلية الكيان الإنسانى، وأن هذا العقل مبدع قادر على اختراق السطح المادى وصولاً إلى الحقيقة الجوهرية للأشياء. ويمكن تفسير كل الموضوعات الرومانسية الأخرى فى هذا الإطار. فالعودة إلى الطبيعة وإلى الماضى هى عودة لعالم مركب، أعماقه غير خاضعة لقوانين المادة، يمكن للخيال الإنسانى أن يحلق فيه، ويمكن للعقل الخلاق أن يطلق لنفسه فيه العنان.

وينتظم كل الموضوعات الرومانسية خيط واحد، وهو التصور العضوى للعالم، أى أنه يشبه الكائن العضوى الحى (النبات أو الحيوان) فى تلاحم وتكامل أعضائه، ومن ثم لا يمكن أن تفصل الأجزاء عن الكل (فالعلاقة بينهم عضوية) وإن فصلت جزءاً أو عضواً عن الكل، فإن العضو يذبل ويموت، وكذا الكل، أو على الأقل تتغير هويته تماماً. ويرى الرومانسيون أن شمة

وحدة عضوية فى العالم تربط الإنسان بالطبيعة والإله. ومصدر هذا الترابط العضوى هو حلول الإله فى كل من الإنسان والطبيعة، وهو بحلوله هذا يستعيد للعالم قداسته التى نزعها عنه الثورة الصناعية، وقوضتها النفعية المادية.

ولنتذكر أن الرومانسية كانت هى الرؤية الفلسفية السائدة فى أوروبا منذ نهاية القرن الثامن عشر حتى بداية القرن العشرين. بل يؤمن كثير من مؤرخى الأفكار بأن الفكر الأوروبى الحديث، رغم ثورته على الرومانسية، هو فى صميمه فكر رومانسي. وقد ظهرت الصهيونية كفكر سياسى فى منتصف القرن التاسع عشر، وتبلورت فى العقدين الأخيرين منه، ووصلت أول دفعة من المستوطنين الصهاينة إلى فلسطين عام ١٨٨٢م، أى أنها ظهرت فى وقت ساد فيه الفكر الرومانسى فى العالم الغربى، وكانت الرومانسية هى أساس رؤية الإنسان الغربى للكون Zeitgeist فى القرن التاسع عشر. أى شبكة من العلاقات بين الأفكار تشكل الإطار العام لذلك العصر وكل آثاره الإنسانية، سياسية كانت أو فلسفية أو جمالية.

إذا درسنا الظاهرة الصهيونية وحاولنا بجريد النودج المعرفى الكامن وراء كثير من تفاصيلها وأفعالها ونصوصها سنجد أنه يحمل كثيرا من سمات وملامح الرومانسية. ولنأخذ السمة الأولى، أى البحث عن مطلق يتجاوز السطح، سنجد أن الفكر الصهيونى يدور حول مطلقات ثابتة غير خاضعة للتغيير مثل الشعب (اليهودى) المخار، وحقوق الشعب اليهودى، والأرض اليهودية المقدسة، فهذه كلها مطلقات بنحاور التاريخ وسطحه وحدوده. ومصدر إطلاقها كلها هى أنها يهودية، أى أن المطلق الذى لا يتغير هو اليهود واليهودية. ولكن اليهود واليهودية يوجدان داخل الزمان. ومن هنا نلاحظ ما أسببه تداخل النسبى والمطلق فى كل الظواهر الصهيونية، بحيث تصبح كل الأشياء مطلقة، بما فى ذلك آتفه التفاصيل: الدولة اليهودية، علم إسرائيل، نجمة داود، بطاقة الهوية الإسرائيلية. ولننظر إلى المصطلح السياسى الصهيونى، وإلى موقف الصهاينة من ضم الأراضى. لا يمكن التفريط فى هذا الشبر لأن لليهود علاقة خاصة به، ولا يمكن التنازل عن قطعة الأرض تلك؛ لأنها مقدسة، والحدود الآمنة هى فى الواقع الحدود المقدسة أو الحدود المطلقة، أى الحدود اليهودية. ويجب أن نشير هنا إلى أن الصهاينة - نظراً إلى أن معظمهم ملاحدة - يتحول المطلق عندهم إلى أمر ذاتى، فالمطلق هو ما يشاءون. أما بالنسبة إلى الأقلية الصهيونية المتدينة، ففى إطار الحلولية اليهودية ثمة مساواة فى وجدانهم بين الله والشعب اليهودى، وهذا هو أساس فلسفة بوبر الحوارية، أى الإيمان به

بأنه لا توجد أى مسافة تفصل بين الخالق والمخلوق فيتوحدان حتى يصبحان كياناً واحداً، أو كما قال بن جوريون: «إذا كان الإله قد اختار الشعب [اليهودى]، فإن الشعب [اليهودى] قد اختار الإله!» وبالتالي فالمطلق هو أيضاً ما يشاءون. وهكذا تتحول الذاتية الرومانسية التى كانت تهدف إلى تحرير الإنسان من إसार المادة إلى أداة بطش وطغيان.

وكما أسلفنا من الأفكار الرومانسية الأساسية، فكرة الهرب من عالم فاسد إلى عالم خير، من عالم المدينة والمدنية والصناعة والتلوث والفساد إلى عالم القرية والطبيعة والنقاء والطهر. ويرى المفكر الصهيونى الروسى ميخا جوزيف بيرديشفسكى أن الأيديولوجية الصهيونية دعوة إلى الهرب من عالم الأغيار الفاسد والعودة إلى البساطة اليهودية (أو العبرانية) الأولى: «إن الكون يدل على عظمة الله، والطبيعة تروى صنع يديه، لأن الطبيعة هى أم الحياة ومصدر كل الحياة، إنها منبع كل شيء... هى منبع كل ما يحيا وروحه...» «وبعدئذٍ غنت إسرائيل أغنية الكون والطبيعة، أغنية السماء والأرض وما عليها، أغنية البحر وما فيه، أغنية التلال والمرتفعات، أغنية الأشجار والأعشاب، أغنية البحار والجدال. وبعد ذلك جلس كل إسرائيلى تحت كرمته أو تينته، ثم نبتت البراعم على التينة، وامتد سحر التلال الخضراء إلى البعيد». هذه هى إسرائيل الأصلية فى تصور بيرديشفسكى. ولكن حدث سقوط فى التاريخ إذ قام جيل إثر جيل «يحتقر الطبيعة، ويعتقد أن أعاجيب الله ليست سوى تفاهات نافلة» ولذا، فإن طريق الخلاص واضح جلى «ردوا إلينا شجراتنا الجميلة وعقولنا الجميلة! ردوا إلينا الكون». وهكذا تصبح العودة إلى الطبيعة البسيطة البرينة إلى رغبة فى الاستيلاء على فلسطين.

وهذه النزعة نفسها نحو العودة إلى البساطة الأولى تظهر فى قصيدة الشاعر الروسى الصهيونى شاءول تشرنخوفسكى:

فلنكن مثل الأطفال الصغار،

مثل قطرة فى الفيضان، أو تنهدات البروج،

لا بحث، لا غاية، ولا قانون، ولا طغيان،

مثلما كنا فى الأيام القديمة، قبل أن نتحكم

فى الأرض والضياء، قبل أن نصيب الحكمة،

وقبل أن يرهقنا الأنبياء.

إن العودة للطبيعة هنا هي عودة إلى عالم لا حدود له، ولا قانون فيه (إلا قانون الغابة). وعادةً ما تتحول جنة روسو الفردوسية إلى غابة داروين المتوحشة، وهي عودة إلى ما قبل التاريخ اليهودي، وقبل إرسال الأنبياء إلى بنى إسرائيل، وما كانوا يحملون من أخلاقيات إنسانية!

وأسطورة «العودة الرومانسية»، فى سياقها الثورى، هى صورة مجازية لتحطيم الحدود وعودة للأصول الإنسانية التى تضم كل البشر، أى أنها دعوة للمساواة والإخاء. ولكن أسطورة العودة عند الصهاينة تتبنى المفهوم الرومانسى لتبرر تركز الهوية الصهيونية حول نفسها.

ولعل قصيدة تشرنخوفسكى الشهيرة «أمام تمثال أبولو» تبين المضمون السياسى العنصرى لأسطورة العودة عند الصهاينة. تبدأ القصيدة بالتغنى بأبولو إله الإغريق القدامى، فهو «جميل كالربيع، قهر الشمس، وعرف أسرار الحياة وفنونها الكونية». ويذهب تشرنخوفسكى إليه باعتباره اليهودى الذى سئم تاريخه الطويل فيقول:

أسجد وأنحنى أمام الخير والسمو

لكل ما هو مجيد فى هذا العالم

لكل ما هو رائع بين المخلوقات

لكل ما هو متسامٍ فى ديانات الكون البدائية.

ولكننا نكتشف بعد قليل أن هذا اليهودى المتمرد الذى يعود إلى الطبيعة والبراءة يعود فى واقع الأمر إلى «رب البرية المليئة بالأسرار، رب الرجال الذين غزوا أرض كنعان العاصفة». فى هذا البيت الأخير، لا نسمع حفيف أجنحة الطيور، ولا نرى العاصفة تتجمع لتطهر الأرض من الأوراق. وإنما نسمع فى الواقع صليل السيوف التى ذبحت الأبرياء فى دير ياسين وقانا وجنين.

وفكرة العمل العبرى، وهى فكرة محورية فى الفكر الصهيونى، فكرة رومانسية حتى النخاع، إذ تحت هذا شعار يطلب من اليهودى أن يعود إلى أحضان الطبيعة فى بلاده الأصلية، فيعيش ببساطة ويعمل بيديه، وهو حين يعمل بيديه (عملاً عبرياً)، فإنه سيعيد صياغة أرضه، وصياغة نفسه، ومن هذه العملية سيولد الإنسان العبرى الجديد (الذى لا يختلف عن الإنسان الطبيعى الذى بشر به الرومانسيون منذ روسو حتى الآن). ولكن ما تغيبه هذه الدعوة الرومانسية الرقيقة أن العمل العبرى يعنى طرد العرب من الأرض التى يفلحونها، وإقصاءهم

عن أى أرض يمتلكها اليهود. وقد قام المستوطنون من الصهاينة الذين كانوا يسمون أنفسهم «الاشتراكيين» بتنظيم لإضرابات ضد أى مستوطن يهودى يسمح للعرب بالعمل على مستوطنته. إن صورة العودة الرومانسية المجازية تحولت إلى برنامج لاغتصاب الأرض وطرد سكانها. بعد أن صغيت الصورة من مصنوعيها النورى ومن صفتها المجازية وحملت مضموها حرفياً رجعيًا (وهذه سنة أساسية فى الفكر الصهيونى. فكل الصور المجازية - الدينية - مثل فكرة «العودة إلى صهيون» - تفسر شكل حرفى حتى يمكن تحويلها إلى برنامج سياسى. وبدلاً من حب صهيون الدينى التقليدى الذى لا يختلف فى جوهره عن حب المسلم لمكة أو المدينة. يتحول هذا الحب إلى ارتباط «عرقى» وفوقى وحتىى نفستين. الأمر الذى يبدو عروها والاستيلاء عليها. وليس محرد السكى فيها بشكل مؤقت للسعد والتفوت).

والفكر الصهيونى فكر محد العاطفة وليس الفكر العقلانى الاستبانى الذى كان يدعو إلى اندماج اليهود فى المجتمعات التى يعيش فيها. والذى كان يطمح إلى اليهود باعتبارهم أقلية دينية أو أقلية مثل أى أقلية أخرى على مر الأزمان. ولكنها سكبها أن تحصل على حقوقها عن طريق الكفاح من أجل الحصول على حقوقهم العرقية الأساسية والفكر الصهيونى موسى من يرى أن العودة للعبة هى عودة للعظمة. وهى من عالم العقل السارد. فقد تدل على أن العاطفة التى صُنعت على نفسها مكنت إلى الصفاء من صفة هذه العاطفة نصف المخلوطة بتأرجع فى صدرى محاولة التعبد من طمسها هذه العاطفة «مفرد» معقدية الهيدامة. وهى كمال صوفى عامض لا يمكن تصديقه. إنها - الفكر - من ومضى التى تم تسلط بطرات أسلافى وبالأرض المقدسة وبالمسحة الملائكة. وهذا يصنع العاطفة السادة على الأفكار الصهيونية التى لا يمكن أن تخضعها المرء للحداد العقلانى الرشيد. معز اليهود فى العودة إلى فلسطين. على سبيل المثال. هو حق مطلق لا يمكن ساقطه. هو خطاً حق الفلسطينيين العودة إلى ديارهم

والفكر الصهيونى - الصلابة من لاغداسته - يرفض التصرف فى التاريخ المعين. ويفرض أسطوره الخيالية على الواقع. وقد صور برديشفسكى الأمة اليهودية فى ستانها على أنها جماعة محاربة من الرعاة الوثنيين الغزاة. أى أنه يعفى تاريخ يهود العام وتاريخ العقيدة اليهودية ويعود بخياله إلى الأيام التى كانت فيها «رايات اليهود مرتفعة». وكانت الأرض عامرة «بالأبطال المحاربين». فى هذا الإصرار تصبح فلسطين - بشعبها وتراثها وتاريخها وحضارتها التى امتدت آلاف السنين - أرضاً بلا شعب. أما الجماعات اليهودية المنتشرة فى

كل أنحاء العالم، بكل ثرائها وعدم تجانسها وتنوعها، فهي تصبح « شعباً بلا أرض »، أى شعباً بلا تاريخ، يشكل وجوده فى المنفى انحرافاً عن التاريخ اليهودى الحقيقى.

أما موضوع الفريدة والفردية فإنه موضوع أساسى فى الفكر الصهيونى، وهو ولا شك مرتبط بفكرة المطلق. فالمطلق الصهيونى الذاتى فريد قاصر على الصهاينة. وهم يتحدثون دائماً عن التجربة التاريخية اليهودية باعتبارها تجربة فريدة لا يمكن أن يشارك فيها غير اليهود، بل لا يمكن أن يدركها غيرهم. ومن مظاهر فريدة التاريخ اليهودى أنه لا يمكن أن يستمر فى مساره الحقيقى خارج فلسطين، لذا، لا بد من العودة إلى هذا المطلق، أى الأرض المقدسة. ويفسر بعض الصهاينة معاداة السامية (أى معاداة اليهود واليهودية) على أنها رد فعل لفريدة اليهود (المتأفريقية أو الاجتماعية) لأن الكيان اليهودى الفريد يثير حفيظة الآخرين من الأغيار؛ ولذا يجب أن تكون لليهود دولتهم الفريدة التى يمارسون فيها فرادتهم بشكل فريد.

والعقل البشرى المبدع الخلاق يتحول فى رؤية الصهاينة إلى العقل اليهودى الخلاق. القادر على إعادة صياغة الواقع، فالحديث عن الصحراء التى اخضوضرت والمستنقعات التى جففت هو حديث عن هذا العقل (وكأن الفلاحين الفلسطينيين لم يكونوا من أكثر شعوب الأرض إنتاجية وحرصاً على أرضهم).

ومن الأفكار الأساسية الأخرى فى الفكر الرومانسى. (وفى الفكر الغربى خاصة منذ أواخر القرن الثامن عشر) فكرة الوحدة العضوية بين كل الأشياء والظواهر، التى أفرزت فكرة « الشعب العضوى » القولاك Ein volk على حد قول هرتزل. والشعب العضوى هو الشعب الذى يترابط أعضاؤه ترابط الأجزاء فى الكائن العضوى الواحد، والذى تربطه رابطة عضوية حتمية بأرضه وتراثه. ويُشار إلى الفكر القومى، الذى يَصْدُر عن مفهوم الشعب باعتباره القولاك أو الكيان العضوى المتماسك، بعبارة « الفكر القومى العضوى »، ويُقال له أيضاً « القومية العضوية ». والشعب العضوى مكتفٍ بذاته ومرجعى ذاته، مقدس ومطلق، تنبع قداسته ومطلقيته من داخله، فهو موضوع الحلول والكمون، ورابطته العضوية بأرضه رابطة عضوية حتمية، يخضع لها أعضاء هذا الشعب، شاءوا أم أبوا.

وهذه الفكرة المحورية هى أيضاً فكرة أساسية فى التفكير (المحافظ والرجعى) الغربى. فالفكر الرجعى الغربى يرى أن أفراد المجتمع الواحد لا يدخلون فى علاقات إنسانية مركبة

مبنية على التراضى (أو العقد) الاجتماعى، وإما يدخلون أساساً فى علاقات عضوية تتخطى الإرادات والاختيارات الفردية. وبحسب هذه الرؤية، يصبح مواطنوا أى دولة مجرد تعبير عن إرادة هذه الدولة، وعن روح القومية التى ينتمون إليها. ومن الواضح أن التفكير العضوى ينكر فكرة التعددية والتدافع وحرية الإرادة، أو ينظر لهذه المفاهيم على أنها فكرة هامشية. كما أن هذا التفكير ينحو نحو الإطلاق لأن الكيان العضوى كيان مكتفٍ بذاته. تماماً مثل الزهرة التى لا تشير إلى شىء خارجها. والفكر النازى هو الآخر فكر عضوى يرى الأمة باعتبارها كياناً عضوياً له مجاله الحيوى الذى يحق لها وحدها أن تعيش فيه مستبعدة كل العناصر الأخرى.

والفكر الصهيونى تفكير عضوى عنصري متطرف، فالتصور الصهيونى لعلاقة اليهودى بأرضه تصور عضوى حتمى. فاليهودى تربطه رابطة عضوية حتمية بوطنه القومى، رابطة لا تنقسم عراها؛ ولذا فاليهودى الذى يعيش خارج أرض الميعاد يعيش منفياً «منقسماً على نفسه، موزع الولاء، ممزقاً» كما يقول بن جوريون. فحالة الكمال والتكامل العضوية التى تسم الكائن العضوى لا نتم إلا بعد العبودية. وقد وصف ج.ل. هاكوهين فيشمان - أول وزير للشئون الدينية فى إسرائيل - صلة اليهودى بأرضه بأنها صلة «مباشرة، سماوية وأبدية» لا تشبه صلة الأغيار بها. فهذه الأخيرة صلة «سياسية وعلمانية وحارجية وعرضية ومؤقتة» (والعلاقة العضوية تنقسم دائماً بأنها علاقة داخلية صورية وصوفية؛ لأنها تستعصى على الفهم التجريبي العادى). وتبين كلمات العيلسوف أمبارون حوريدون أن المصطلح العضوى يختلط بالمصطلح الصوفى داخل عقله الصهيونى حين يقول «جنت إلى الأرض فى منامى، فرأيتها جرداء ومقفرة، وقد أعطيت للغرباء، فحاق بها الدمار وشاع فيها فساد الحكم الأجنبى. والصلة الوحيدة التى تربط روحى بها وتذكرنى بأننى ولدها وبأنها أمى، هى أن روحى مقفرة مثل روحها». إن علاقة اليهودى بالأرض مثل علاقة الابن بأمه، ومن هنا التماثل بينهما. وكل هذه الشواهد تشير إلى أن العلاقة بينهما عضوية وأنهما ينتميان إلى الكل اليهودى المطلق نفسه. وهذا ما يسمى فى الفكر الغربى «الشعب العضوى».

ويرتبط بهذا المفهوم مفهوم آخر وهو «الشعب العضوى المنبوذ» Pariah volk وهو مصطلح نستخدمه لنصف موقف الحضارة الغربية من أعضاء الجماعات اليهودية. فالجماعات اليهودية كانت تشكل فى معظم الأحيان جماعة وظيفية متماسكة عضوياً (مكتفية بذاتها) ولكنها فقدت وظيفتها فتم نبذها، فأصبحت شعباً عضوياً منبوذاً. وهذا

اليهود يستقر جمهور الرؤية في التفاهم بين الصهيونية وأبناء اليهود، فهي حركات ترى في
 اليهود شعباً مستقلاً واجب لا ينتمي إلى الغرب أو إلى أين وفهم، لأنه يربطه عضوياً بالشرق
 الشرق (الصهيونية) في يقين اليهود بما يملكونه (كما يقين العنصرين من أبناء السليبة
 في أبناء اليهود واليهودية) أو بطريقة اجتماعية مستقلة (كما يقين الصهاينة) فلا تلتزم
 بغيرها من رؤية وإيمان. الإشارات المتشعبة لتطبيق الرؤية (ولتلاخيص أن النظام
 الصهيوني لا يهتم قطاً في العلامة والتماثل المستوي بين الصهيونية وبعبارة الساسة
 في الشرق الأوسط، المستوى متوسطاً بين إسرائيل، فإنه لا يحول الآخر أن يعمل
 هذا يستمر السعير الصهيوني، أرض بلا شعب للشعب بلا أرض، في ضوء الصورة المخدرة
 الصهيونية، فكما أن الجولان له إذا كانت العلامة بين الشعب اليهودي والأرض علاقة عضوية
 مستمرة، فكذلك الأرض لهذا الشعب علاقة خاصة، وتصبح الأرض وكأنها لا شعب عليها، لأن
 الشعب الواحد الذي ينتمي لهذه الأرض والذي يربط بها يربط عضويته مع الحولك اليهودي أو
 شعب العصور اليهودي؛ لذا يمكن ترجمة السعير إلى ما يلي: «أرض بلا شعب عضوية يربطه
 علاقة خاصة بها» بلا شعب [لأن السكان الأصليين لا تربطهم أي علاقة عضوية بها]، شعب
 [إسرائيل] بلا أرض، معنى رغم أنه أعضاء هذا الشعب يعيشون في أوطانهم مثل الولايات
 المتحدة، لا أنهم لا تربطهم أي رابطة عضوية بهذا الوطن [وكان هو واضح، في البداية
 تلكه سعير هي عكس لتساك الرؤية ودانيتها العصرية

السيونية والصهيونية

من أهم سمات الفكر الرومانسي الرؤية الداروينية، فهي رؤية تطالب أيضاً بالعودة
 للبيئة وبالحياة البدائية وحسباً بحكم به الإنسان على كل النظم الأخلاقية والمعرفية، وحينها
 ستدوم الحياة في عالم في حالة تغير مستمر وتطور إلى الألفى، وأن الله التعبير هو
 الصراع، وهو صراع حسب مصالح الأعداء؛ ولذا فإن البقاء ليس دائماً للأصلح أخلاقاً وما
 يأمري به

والفكر الصهيوني، منه مثل الفكر الدارويني - ترجمة للرؤية الداروينية، فالصهاينة كانوا
 يعرفون أنفسهم باسم حطامهم اليهودية المطلقة التي تصب في حقوق الآخرين، كما أنهم كانوا في
 فلسطين يسمون أنفسهم «الزورقة» بعدلون، إلى مثل الأنبياء وأسسهم المتصورة الفاسدة
 وهم - نظراً لأهميتهم - ستمثلون بظهور أفكار على البقاء أي أنهم صعدوا من العزلة

مسلحين بمدفعية أيديولوجية وعسكرية داروينية علمانية ثقيلة، وقاموا بتسوية الأمور من خلال الموقع الداروينى فذبخوا الفلسطينيين، وهدموا قراهم، واستولوا على أراضيهم، وهى أمور شرعية تمامًا من منظور داروينى علمانى، بل وواجبة.

والنيتشوية هى الأخرى أحد التبديات المتطرفة والمتبلورة للرؤية الرومانسية، أو فلنقل إنها رومانسية عصر الإمبريالية والعنصرية، وهى الفلسفة الفردية والعدمية الغربية التى تعبر خير تعبير عن الأوضاع الحضارية والاقتصادية للمجتمع الغربى فى ذروة الثورة الرأسمالية والتوسع الإمبريالى. ويمكن أن نرى خطأ مستمرًا من ميكافلى وهوبز والفلاسفة الماديين والنفعيين إلى أن نصل إلى نيتشه الذى عزف معزوفة العدمية على اعتبارها النتيجة الحتمية للفلسفة المادية. ويمكن القول إن النيتشوية هى التعبير الفلسفى عن الرؤية الداروينية. ولذا فإننا بدلاً من التعامل مع الداروينية والصهيونية سنكتفى بالحديث عن النيتشوية والصهيونية.

وقد تأثر كثير من المفكرين الصهاينة بفكر نيتشه بشكل مباشر كما هو الحال مع برديشفسكى ومارتن بوبر وآحاد هعام. كما تأثر العديد منهم بهذا الفكر بشكل غير مباشر عن طريق تشرب الموضوعات الرومانتية النيتشوية المختلفة التى أصبحت جزءًا لا يتجزأ من نظرة الإنسان الغربى للكون فى هذه الفترة.

ويمكن أن نوجز نقاط التماثل أو التشابه النبوى بين النيتشوية والصهيونية فيما يلى :

١- النيتشوية - مثلها مثل الصهيونية - ديانة علمانية ملحدة أو حلولية بدون إله، تعلن موت الإله (« نعم لقد مات الإله ومانت الآلهة جميعاً »)، هى وحدة وجود مادية ترد الكون بأسره إلى مبدأ زمنى واحد هو إرادة القوة. وتتبدى إرادة القوة هذه عند نيتشه فى الإنسان الأعلى (السوبرمان)، أما فى الإطار الصهيونى فهى إرادة القوة اليهودية فهى وحدها التى تحقق بقاء الشعب اليهودى.

٢- النيتشوية - مثلها مثل الصهيونية - تعبير عن توطن الذات حينما يحل المطلق فى الإنسان ويصبح كامناً فيه، فيعبد الإنسان ذاته أو يعبد أسلافه، أى الذات القومية المقدسة، باعتبارها تجسيداً لذاته. وإذا كانت الحلولية عند الرومانتين محاولة لتجاوز السطح المادى واستعادة القداسة للعالم وللإنسان، فهى فى الإطار الصهيونى تخلع القداسة عن الشعب اليهودى والأرض اليهودية.

٣- النيتشوية - مثلها مثل الصهيونية - ديانة داروينية تسبغ نوعاً من الروحية والقناعة على قانون التطور وعلى حيوية الطبيعة، وتجعل من القوة الأساس الوحيد لأي نسق أخلاقي (« القوة إذن هي الفضيلة السامية، والضعف هو النقيض في الشر الخير هو الذي نستطيع أن نحيا ويزلفر، أما الشر فهو ما يخور ويهوى، هذه هي النتيجة اللازمة لمبدأ تفانى البقاء ») وهو ما يُطلق عليه في المصطلح السياسي الإسرائيلي والغربي « فرض سياسة الأمر الواقع » وخلق حقائق جديدة ». كما أن فكرة الطبيعة التي تنور بالحياة، والحياة التي تنقسم بالدينامية فكرة أساسية في الكتابات الصهيونية.

٤- الحياة - بالنسبة للنيتشوية - توسع ونمو واستيلاء على الآخر وهزيمة له. وسحب لأخلاق السادة الأقوياء، وهذا هو جوهر الصهيونية التي لا يمكنها أن تعيش إلا على التوسيع وعلى إلغاء الآخر. والآخر هو - أولاً - الفلسطينيين الذين يجب أن يختفوا من على وجه الأرض. ثم يهود الدياسبورا الذين يعملون بالأعمال الفكرية، ويؤمنون بأخلاق الضعفاء والعبيد.

٥- وإذا كان نيتشه قد دعا الإنسان إلى أن يعود لحالة الحيوة والنبيلة المقتسة والتلقائية، ويكون كالحيوان المفترس الأسفر، وبند العفان الدينية وأخلاق الضعفاء، فقد طرحت الصهيونية نفسها باعتبارها الأيديولوجية التي ستحول يهود النقي الضعيف الهامشين المترهلين الذين يؤمنون بأخلاق الضعفاء إلى وجود مفهولة العضلات تؤمن بأخلاق القوة وتحسم كل القضايا بالعنف اللاعقلاني المنفصل عن النفس.

وهذه التلقائية والعودة إلى الفعل المطلق الذي لا يحده أي حدود إنسانية عقلانية أخلاقية يتضح في محاولة الصهاينة إحياء تقاليد العنف الجسدي من اليهود بعد أن أضعفته - في تصورهم - سنوات طويلة من النفي. وقد رفض بيرديشفسكي التاريخ اليهودي الذي يسيطر عليه الحاخامات والمفكرون اليهود، ونادى بتفصيل الفعل على الفكر، والسيف على الكتاب « الكتاب ليس أكثر من ظل للحياة، هو الحياة في شيخوختها... السيف ليس شيئاً مجرباً يقف بعيداً عن الحياة. إنه تجسيد للحياة في أعرض خطوطها... وهو تجسيد جوهري ومحسوس يشبه الحياة إلى حد كبير ». ولذلك أعاد الصهاينة كتابة التاريخ اليهودي، فركزوا على النقاط التي تجلى فيها العنف اليهودي الغريزي، مثل ثورة المكابيين، أو حادثة ماسادا، أو بصولات شاول، وداود التوراتيين.

٦- الإنسان التلقائي الغريزي الديونيزي يفضل أن يعيش في خطر، وهذا بالضبط ما حققته الصهيونية للمستوطنين اليهود - خيامهم لم تضرب بجوار البركان وإنما في فوهته. وإذا كان « السيف مثل التوراة هما زينة الإنسان » كما يقول الحاخام أليعازر (وإذا كان السيف مثل التوراة تمامًا « قد أنزلا علينا من السماء » كما جاء في خطاب لجابوتنسكي ألقاه على بعض الطلاب اليهود في قيينا) فإن كل شيء يصبح مرتكراً عليه. ولذا فإن الإنسان النيتشوي الصهيوني يقف حاملاً سيفه دائماً. « هذا هو قدر جيلنا، وحيار حياتنا. [إن] سقط السيف من قبضتنا، نزعنا من حياتنا » (كما قال ديان في جنازة أحد أصدقائه الذي قتله العدائيون الفلسطينيون). إن الحياة الصهيونية هي « حياة في خطر »، ولذا فإن الفلاح لا بد وأن يكون محارباً، والصانع لا بد وأن يكون مقاتلاً، وكل المؤسسات لا بد وأن تكتسب طابعاً عسكرياً، بل إن الافتراض القائم في إسرائيل هو أن حالة الحرب ضرورة حضارية حتى يمكن صياغة الأمة اليهودية الجديدة وصياغة الإنسان الإسرائيلي. والوضع نفسه أمر ضروري بالنسبة لليهود العالم خارج فلسطين، فهم أيضاً لا بد وأن يعيشوا في حصر دائم، ولا يتلعبوا الأمان ووقعاً ضحايا الاندماج.

٧- الفكر النيتشوي يرفض الديمقراطية (الديمقراطية معناها تقويض المجتمع... معناها تقديس الكفاية المتوسطة ومقتل التفرد والسر... معناها الحيلولة دون ظهور العظماء)، ولذا، فإن غاية الإنسانية - من وجهة نظر نيتشة - تصح هي - الإنسان الأعلى... لا الجنس البشري بأسره... إلهي الشرفم - الإنسان الأعلى. يجب أن تأتي من الإنسان ما يفوق الإنسان... وحركته التطور الحقيقية لا بد وأن تأتي إلى ظهور أمة مختارة من هذا النوع من الرجال. وما الإنسان العادي سوى الحلقة أو الجسر المؤقت لهذه المرحلة العليا (التي توجد بطبيعة الحال مرحلة أعلى منها إلى أن يصل إلى الحد الأقصى « المطلق » غير المعروف).

والتفكير الصهيوني تفكير حصري في حوزة، وهو حصري على مستويين: بالنسبة للعرب وبالنسبة لليهود. أما بالنسبة للعرب فإنه يكر - على المستوى الفلسفي - القول بأن الفكر الصهيوني، بتحويله الأمة إلى مطلق مكتف بذاته، كان يعنى على المستوى المعرفي نقل العرب وإبادتهم. أما على مستوى الممارسات الصهيونية ضد العرب (من طرد وحبس وتعذيب وإبادة) فإن هذه الممارسات أصبحت من الأخبار اليومية التي تتناقلها الصحف.

وبالنسبة إلى موقف الصهاينة النخبوي من اليهود، يمكن القول بأن الصهيونية تنظر إلى اليهود بمنظارين، فهناك المستوطنون وهؤلاء هم السوبر أمة (على وزن السوبرمان) طليعة

الشعب اليهودي. أما بقية أعضاء الجماعات اليهودية في العالم (أى خارج إسرائيل) فهم مجرد وسيلة لتنفيذ المخطط الصهيوني («إن أجل ما فى الإنسان هو أنه جسر لا هدف... إن ما يُحِب فى الإنسان هو أنه انتقال وتمهيد»). وقد طرح كلاتزكين هذا التصور حينما أكد أن يهود الشتات ليس لهم سوى فائدة مرحلية، إذ أنهم سيعطون الصهاينة الوقت الكافى لاستخلاص بعض اللبئات «لأستخدامها فى إقامة البناء القومى الجديد»، فالشتات فى حد ذاته لا يستحق البقاء، لكنه قد يكون مفيداً كوسيلة... إن «الوجود المرحلى الانتقالى» للشتات هو بالتأكيد «أمر له أهمية، وهذا بالتحديد لأنه وجود مرحلى». بل إن أهارون ديفيد جوردون تحدث عن الجاليات اليهودية فى الشتات باعتبارها «مستعمرات» تابعة للوطن الأم أو الدولة الصهيونية.

هذه هى بعض مواطن التماثل والتشابه البينوى بين الفكرين الرومانسى والصهيونى. ولكن رغم هذا التماثل، ثمة نقط اختلاف بينهما أساسية وجوهرية. فبينما كان الرومانسون يتحدثون عن الإنسانية جمعاء، عن إنسانيتنا المشتركة، كان الصهاينة يتحدثون عن الإنسان اليهودي؛ ولذا فبينما نجد أن علاقة الإنسان بالطلق فى المنظور الرومانسى هى علامة على إمكانية الإنسان أن يتجاوز عالم المادة ويؤكد إنسانيته، جعل الصهاينة المطلق قاصراً على اليهود (وهذا امتداد للعناصر الحولية الوثنية داخل العقيدة اليهودية التى تجعل من الإله إلهاً قومياً، إلهاً لليهود وحدهم). وبينما نجد أن التفرد من مسرور رومانسى، والمقدرة على تجاوز السطح وصولاً إلى الأعماق، خاصية إنسانية، نجد أن الصهاينة جعلها مقصورة على اليهود (ومن هنا يأتى حديثهم عن الشعب المختار، وحقوقهم المطلقة التى يحقّ حقوق الآخر)، تماماً مثلما فعل النازيون إذ جعلوا نفس المفولات مقصورة على الألمان، ومن هنا كان حديثهم عن «ألمانيا فوق الجميع»، وكلا الفريقين لا يختلف عن الآخر بلية العربية التى جعلت المطلق غربياً، ومن هنا يأتى الحديث عن «عرب الرجل الأنصر» و«سلسلة الحضارية»، وعن التقدم الحتمى والمستمر الذى يصل إلى ذروته فى الحضارة العربية ومن هنا كذلك يأتى الحديث الإمبريالى عن «حق الإنسان الغربى فى غزو العالم، أى أن المطلق الذى كان أداة فى تأكيد تركيبية الإنسان تحول إلى أسطورة جامدة تختزل الإنسان وتستخدم كأداة لسحق الآخر (وهكذا من خلال النموذج التحليلى أمكننا أن نربط بين الصهيونية من جهة والنازية والإمبريالية من جهة أخرى).

وفى النهاية يمكننا القول إن السياق الأساسى للحركة الصهيونية هو الحضارة الغربية فى القرن التاسع عشر، والتشكيل الإمبريالى الغربى (والرومانسية كانت أحد روافد هذه

الحضارة، وكانت الفكر المهيمن آنذاك). أما الدين اليهودي فهو - فى تصورى - لم يكن سوى مصدر لديباجات الصهيونية واعتذارياتها. وأما ما يُسمى « التاريخ اليهودى » فهو شىء لا وجود له إلا فى الكتب الصهيونية وكذلك فى الكتب المعادية لليهود واليهودية، أو فى كتابات بعض العرب الذين يرددون المفاهيم الغربية والصهيونية دون فحص أو تدقيق. ولعل أكبر دليل على أن الصهيونية ظاهرة غربية استعمارية، ولبست ظاهرة يهودية عالمية، أنها لم تنشأ فى صفوف اليهود العرب أو يهود إثيوبيا (على سبيل المثال)، كما أنها لم تنشأ فى صفوف يهود الغرب إلا فى القرن التاسع عشر، عصر الرومانسية والإمبريالية والعنصرية والتوسع.

ويمكننا أن نخلص إلى بعض النتائج ذات الطابع المنهجي والتي تنصب على طريقة التفكير والتحليل:

يجب أن نفصل، وبحدة، على مستوى التحليل - من الوصف والتقويم، فالوصف يتطلب نوعاً من التجريد من القند ويرقص محاكمة الألفاظ والصياغات من أى منظور أحلافى أو فلسفى، كما يتطلب الرؤية الدقيقة التى نحاول أن نصل إلى الخواص الخاصة التى لنحكم فى الشىء، والتي نطلق عليها منطق الظاهرة. ولذا فليس الوجه الذى له نفس الرومانسية بالصهيونية وأعادل بينهما فى دراستى، أو حتى - حسبى - أن أرى أن الرومانسية - بشكل أو آخر - فى ظهور الصهيونية، أو أننى أشرب من نموذجى إلى أنها يجب أن تغفل الصهيونية لأنها رومانسية، أو نرفض الرومانسية لأنها مفهومة للصهيونية. بل إن قلته قد أتى من خلال التحليل المنعقد والتصنيف الدقيق لخصوص الأدب والخيال التاريخى والفلسفة والإحصاء وحركة الساريج نفسها، وهما تحليل وتصنيف يتصور أن المصطلح العام والمفاهيم وصولاً إلى النموذج المعرفى الكامن فى كل من الصهيونية والرومانسية، وهما نموذج يتخطى كلا من المصنوع والسكل بالمعنى السطحى، ليصل إلى النقطة التى يكاد يصح فيها المصنوع سكلًا والسكل مصمومًا. أقول إننى من خلال المنهج التحليلى التفسيرى توصلت إلى أن لغة نمائلا وبشائها بين النموذج الكامن فى كل من الصهيونية والرومانسية رغم الاختلاف الصاهرى الواضح بينهما. وهونماثل وتشابه متوقع باعتبار أن الرومانسية كانت تشكل أهم عناصر السياق العام للفكر الغربى فى القرن التاسع عشر، والصهيونية هى إحدى الإفرازات العنصرية لهذا الفكر.

وفى تصورى أن إحدى مشاكل الفكر العربى أنه لا يزال فكراً مضمونياً، أى يتعامل مع المضامين المباشرة ولا يصل إلى العلاقات الكامنة، أو إلى النموذج الكامن. ويتسم التفكير

المضمونى الذى ينطلق من الموضوعية المتلقية أنه لصيق بالواقع، لا يحاول تجاوزه، يدور فى فضاء التفاصيل والجزئيات، ولذلك نجد أن النظم التصنيفية ذات الطابع المضمونى ليست جيدة ولا مفيدة. فالتفكير المضمونى يبدأ عادة من الشواهد الملموسة والقرائن الجزئية، أى من مكونات أو عناصر المضمون المختلفة، ولذا فهو يظل حبيس هذا المضمون وحبيس الأجزاء، لا يمكنه أن يصل إلى الكل إلا بصعوبة بالغة، وحين يصل إلى هناك يصعب عليه أن يربط بين هذا الكل وكليات أكثر تجريدًا؛ لأن عيونه مستقرة دائماً على الشواهد والقرائن والاستشهادات الجزئية المتناثرة الملموسة، ولذلك فمثل هذا التفكير لا يمكنه أن يأتى بأطروحات جديدة خلاقة، ويمثل حجر عثرة فى طريق الإبداع، فالإبداع هو أساساً اكتشاف علاقات جديدة بين الأشياء. بل إن الهوية الحقيقية لأى شىء لا توجد فيه فى حد ذاته أو فى عناصره المختلفة، وإنما توجد داخل شبكة مركبة من العلاقات بين هذه العناصر لا يمكن التوصل لها إلا من خلال النماذج التحليلية.

ويجب ألا نرفض التعميم، بل وأن نصر عليه، على أن يكون منطلقاً من كل التجارب التاريخية والحضارية فى الشرق والغرب. بل ويمكن أن يكون التعميم مؤقتاً، وهو أمر مقبول طالما أنه يفسر جوانب من الواقع، وهو ما يسمى بالتعريف الإجرائى، أى تعريف قادر على تفسير جوانب مهمة من الظاهرة ولكنه لا يدعى أنه تعريف جامع مانع. إن ما يجب أن يحدد موقفنا ليس هو مدى دقة التعميم أو مدى تطابقه مع الواقع بشكل مجرد وإنما مدى قدرته التفسيرية وملاءمته للمستوى التحليلى الذى احناؤه الباحث لنفسه. أى مدى ملاءمته للواقع الذى يجرى تفسيره. فلو كان الحديث عن معدل الجريمة فى مدينة المانبة فى القرن التاسع عشر، فإن المستوى التحليلى لا يسمح بالحديث عن الحضارة الغربية إلا كعنصر واحد من بين عناصر أكثر خصوصية ومباشرة. ولكن لو كان الحديث عن أزمة المجتمع الحديث، فإن الحضارة الغربية تصبح مقولة أساسية ومستوى نعيمى مقبول؛ لأنه يتفق مع المستوى التحليلى، أى أن مستوى التجريد لا بد وأن يتطابق مع المستوى التحليلى. وهذا فى تصورنا هو مشكلة البنيوية الأساسية، فهى تصل إلى مستوى تجرىدى عال، وتصل إلى بنى تشبه البنى الرياضية، ثم تطبقها على كل النصوص والظواهر بغض النظر عن المستوى التحليلى، ولذا فهى غير قادرة على التعامل مع خصوصية الأعمال الأدبية، ولا مع تاريخية الظواهر الاجتماعية، وتظل ضائعة فى الثنائيات المتعارضة. ونحن لا ننكر هنا جدوى المستوى التجرىدى العالى، مهما بلغ ارتفاعه، ولكن نبين عدم جدواه بالنسبة إلى مستويات تحليلية تكون خصوصية

الظاهرة وتاريخيتها أكثر أهمية من جوانبها العامة التي تشترك فيها مع ظواهر أخرى. وقد قال الرسول ﷺ: « لا فضل لعربي على عجمي إلا بالتقوى » فهو يؤكد تساوى كل المسلمين، بل وكل البشر وإنسانياتهم المشتركة، وبذا تصح التقوى مقياساً واحداً ينطبق عليهم كلهم فى كل زمان ومكان. ولكنه مع هذا أكد هوية كل، وهى هوية لها خصوصيتها وتاريخيتها، فتوجه للعربي وللعجمي ولم يطلب منهم التنازل عن هذه الهوية، وإنما اعترف بها بأن توجه إليها.

ولكن بعد مرحلة الوصف والتصنيف والتعميم والتوصل إلى النموذج الإدراكي والمعرفي وتحويله إلى نموذج تحليلي، يمكننا بعد ذلك إطلاق الأحكام القيمية، وحينما نفعل ذلك يجب أن نكون واعين بما نفعل، وبأن التقييم يختلف عن الوصف. كما يجب أن نكون مدركين لنسق القيم الذى ننطلق منه، والفلسفة التى تصدر عنها، وأن نعرف أن الحكم القيمي هو فى نهاية الأمر حكم يحوى داحنه شرعيته، فإن كنت تحكم على الظاهرة من منظور إسلامي فأنت تفعل ذلك لأنك مؤمن بالإسلام، وبالتالي فمطلق الحكم (الداني) مختلف عن منطلق الأشياء والظواهر (الموضوعي أى الذى يقع خارج الذات)

ولعل هذا الموقف مكنيا - نحن العرب المسلمين والمسيحيين - من أن نتفتح على العالم دون أن نفقد هويتنا ونفقد إدراكنا أن أقوم بفراسة عمل أدنى ما فأصفه وأحلله وأبين النموذج الكامن فيه والصور المتواردة منه، وسعده، وإسقاط مكنه بضمومه، بل يمكننى أن أتبين مواطن الجمال فيه كعمل أدنى وأرى به بالتعبير الأدبى التى تصدر عنها، أى أن أقوم بعمل كناقده أدبى ثم بعد أن أنهى من المرحلة الأولى هذه، أنتقل إلى المرحلة التقييمية التى أتحدث فيها كعربي مسلم أو مسيحي، أو من بضمومه نفسه محدده فأرفض العمل الذى فمت بتحليله وتوصيفه، بل ونقويمه كناقده أدبى، أرفضه كعربي مسلم ومسيحي؛ لأنه ربما يجسد قيماً أخلاقية لا تتفق مع قيمي الإنسانية والأخلاقية والدينية (وإن لم أصدر مثل هذه الأحكام أكون كجماد ينظر إلى جماد). وبهذا لن يضطر العربي المسلم والمسيحي إلى رفض دراسة عمل ما أو ظاهرة ما؛ لأنها منافية للدين والأخلاق، وإنما سيدرسها ويفسرها ثم يقيمها من منظوره. وقد يقال إن فى هذا تناقض مع الذات، ولكننى أرد قائلاً إن فى هذا تقبل لحقيقة أساسية وهى أن الواقع الإنسانى مركب يحتوى على بنى متداخلة مترابطة، ولكنها ليست مترابطة بنفس الدرجة. وحيث إنه لا توجد علاقة حتمية بين الجمال والخير والقبح والشر، فعلىنا أن نتقبل تعدد البنى فنصف ثم نقيم.

الفكر الصهيوني في شعر نحمان بياليك (*)

يُعد الشاعر الروسي اليهودي حاييم نحمان بياليك (١٨٨٣ - ١٩٣٤م) من أكثر شعراء أدب ما يسمى بـ عصر الإحياء القومي اليهودي ، وهو اصطلاح صهيوني يصف تلك الأعمال الأدبية ذات المضمين الصهيوني. والتي تنطلق من الأطروحات الصهيونية الأساسية لـ اليهود شعب واحد، وأن لهم وضعاً اقتصادياً / اجتماعياً متميزاً، وأن هويتهم القومية لا يمكن أن تتحقق إلا في فلسطين.

ولد بياليك لأبوين فقيرين عام ١٨٨٣م. في قرية روستة - غرب من ريتومير، وحسب ما يذكر أبوه وهو لا يزال في السابعة أرسل للعبث مع حله المقدس وفي هذه الفترة من حياته سافر تعليمه الديني. وقرأ كثيراً من الكتب الدينية (التي نشرها في قصائده)، ولكنه قرأ في الوقت نفسه عدداً من كتب دعاة «الهسكل» ، أو حلقه التلمود اليهودية، ذات النوجه العنصرية الواضح، والتي تدعو اليهود إلى الانسحاب إلى مجتمعاتهم، والامتناع عنها، أما عقيدته فهي انتماء ديني لا علاقة له بالانتماء القومي وقد سبب له هذا كثيراً لم يتمكن من حسم طيلة حياته، وحينما بلغ بياليك السابعة عشرة من عمره التحق باكاديمية فولينسك في البنية حيث بقى لمدة ثمانية عشر شهراً، وهناك بدأ في الكتابة الأدبية، والتحق بجماعة «أحد صهيون» ، وحينما تخرج عام ١٨٩١م ذهب إلى أودسا، التي كانت آنذاك مركزاً للنشاط الثقافي الروسي اليهودي، وقد شجعه الفكر الصهيوني أحاديهم على الكتابة، وساعده على نشر قصائده الأولى، وبعد أن اشتغل بعض الوقت في الأعمال التجارية، التي بدأ في معتنها بالإخفاق، اضطر بياليك للاشتغال بتدريس اللغة العبرية لصغار. وقد هاجر من روستة

(*) المصدر الذي استقينا منه هذه المعلومات عن حياة بياليك هو كتاب آرثر هرتزبرج «الفكرة الصهيونية» (نيويورك، ١٩٥٩م) ص ٨٧٢، أما النصوص الشعرية التي سنعرض لها بالتفصيل في هذه الدراسة فقد قدمها الدكتور رشاد الشامي - رحمه الله - بترجمتها عن العبرية.

السوفيتية عام ١٩٢١م. ومكث لمدة ثلاث سنوات فى برلين، هاجر بعدها إلى فلسطين، حيث توفى عام ١٩٣٤م. وقد ساهم ببياليك فى إحياء اللغة العبرية عن طريق تحرير المجلات، وتصنيف المعاجم العبرية، وترجمة روائع الأدب العالمى إلى العبرية، وكتابة الشعر بهذه اللغة.

ويمكننا أن نقسم قصائد ببياليك الصهيونية إلى أربعة أقسام، تناولت الأبعاد الأربعة، التى دارت فى إطارها إرماصات حركة الفكر الصهيونى فى مستهل القرن العشرين وهى:

١- فكرة العودة إلى الأرض والطبيعة.

٢- فكرة الماشيح: المسيح المخلص اليهودى.

٣- فكرة نبذ الهسكلاد، أو بالتحديد نبذ الاندماج فى الشعوب.

٤- موقفه من التراث اليهودى.

١- فكرة العودة إلى الأرض والطبيعة: كانت العودة إلى الأرض - أرض فلسطين - هى الركيزة الرئيسية لفكر جماعة "أبناء صهيون"، والتى عثر عنها ببياليك فى عدد من القصائد، وقد كانت أولى قصائده التى تحمل هذه الروح قصيدة "إلى العصفور"، التى كتبها عام ١٨٩١م، وفيها يستخدم ببياليك العصفور كرمز محاص من حاله رموز الأرض المقدسة، ويطلب منه أن يخبره عن أمجاد الأرض القديمة، ويسه أسواقه إلى هذه الأرض:

تحية دافنة لعودتك أيها العصفور الحامل

من البلاد الحارة إلى نادى

كم اشتاقت نفسى إلى صوتك العذب

أتحمل لى السلام من إخوتى فى صهيون

من إخوتى البعيدين القريبين؟

يا أيها السعداء أتعلمون أننى أعانى

نعم، أعانى من الآلام؟

وارتباط الشاعر بالأرض ارتباط رومانسى حالم، لا جذوره إلا فى وجدانه وذاته، ولعل هذا هو السر فى اختياره رموزا مستقاة من الطبيعة، ليست لها أية أبعاد اجتماعية أو تاريخية، ثم

يسأل الشاعر العصفور عن حال كل من تشتمل عليه الأرض المقدسة، من رموز ذات دلالة دينية لليهود:

أتحمل لى السلام من فاكهة البلاد
ومن السهل، ومن الوادى، ومن قمم الجبال؟
كيف حال نهر الأردن ومياهه الصافية؟
كيف حال كل الجبال وكل التلال؟

والخلفية الطبيعية التى يصفها الشاعر فى قصيدته تتصف بالعمومية، فهو يسأل عن «كل الجبال وكل التلال»؛ لأنه لا علاقة له مباشرة ومحسوسة وشخصية بهذه الطبيعة، بل هى علاقة ذهنية مستقاة من الكتب الدينية والأدبية اليهودية، (وليقرن القارئ عمومية اللغة والصورة عند بياليك، بخصوصيتها وتعيُّنها فى شعر محمود درويش:

(«لن يصب النيل فى الفولغا / ولا الكونغو ولا الأردن فى نهر الفرات
كل نهر وله نبع... ومجرى... وحياة»).

والخلفية الطبيعية العامة هى خلفية الانعتاق من التاريخ اليهودى ومن المنفى، بل ومن كل الآلام الإنسانية. إنها خلفية تكن الذات اليهودية أن تطرح كل أعبائها التاريخية جانباً، لتنتقل مثل العصفور نحو البعث الجديد.

والعودة للطبيعة والأرض - التى سيكتب لذاته الانبعاث فيها - تظهر بوضوح وجلاء فى قصيدة «فى الحقل»، التى يعبر فيها عن حرقه شوقه للتحرر والانطلاق باندماجه فى الطبيعة المطلقة، فهو يعبر عن شوقه إلى الحياة البسيطة فى القرية، نادياً حظه الذى لم يمكَّنه أن يكون بين إخوانه، الذين حققوا حلمهم فغدوا يحيون من شارفلاحة الأرض فى أرض إسرائيل.

ويستهل الشاعر قصيدته هذه بالتعبير عن أنه وجد خلاصه وحرية فى الانطلاق فى الحقول، التى لا تحدها الأسوار، والتى يخيم عليها الأمان ويباركها الرب، وذلك لأن مشاعره تنجذب إليها، وتفكيره مشدود نحوها:

هربت اليوم إلى الحقل من حزنى، خائر القوى
هربت إلى حيث تهفو مشاعرى، وتندفق أفكارى.

ثم يبدأ فى التجاوب مع الحقل ومناجاته، والاختباء بين سنابل القمح، والإصغاء إلى صمت الغاب، مستمعاً إلى أسرارها التى ينبس بها ورق الأشجار:

أتى بين القمح وأختبئ

وأغرق بين سنابله وأندفع مع سيقانه الوفيرة

وأنجرف مع فيضان أمواجهها

وأصغى لصمت الغاب وأسمع أسرار الدغل

وفى هدوء يتراعى إلى أذنى همس الأشجار

فأسمع سر حديث أوراقها.

إن معجم بياليك يتكون من مجموعة من الكلمات الرومانسية، ذات الدلالة الواضحة مثل ينطلق، لا تحدها الأسوار، هربت، أندفع، أنجرف مع فيضان أمواجهها، أختبئ، أغرق، أصغى لصمت الغاب وهى كلمات إن دلت على شئ - فهى تدل على رغبة الشاعر الدفينة فى أن يلقي بذاته فى أحضان مطلق ما، (الأمة، العمل الدؤى، النوراة، المسيح المخلص)، مطلق لا علاقة له بحيوية اليهودى، المتعبد فى الزمن الذى يعيش فيه (والذى يطلق عليه الصهاينة كلمة «النفى»)، وذلك حتى يفسى له أن ليس كل همومه اليهودية، ويصبح فى براءة الأطفال وفى ظهر البرى

ويستمر بياليك فى نفس القسوة فى استخدام الصور، التى تعبر عن رغبته فى «العودة» إلى كل ما هو غير تاريخى، يستعيد الذات الفردية، فيتحدث عن الأرض بنعمة حائلة، رامزا لها برمز الأمومة، راحلاً إليها أن يضعه من تدبها، لأن نفسه طامنه إليها

أعمر وجهى وأهوى على الأرض

وأسألها ذارفاً الدمع فوق صدرها

أماه.. أيتها الأرض الرحبة الكبيرة

قولى لى، لِمَ لا تخرجين تديك لى؟

فأنا أيضاً لى روح فقيرة.

« أعمر وجهى »، « وأهوى على الأرض » هما استمرار لمعجم بياليك الهروبى، وهما صورتان

فيهما تعبير عن الرغبة في الانطلاق، ولكنه انطلاق يشبه الموت إلى حد كبير؛ ولذلك فهو يهوى على الأرض الرحبة الكبيرة، رحابة مطلقة، تذكرنا برحابة القبر الذي يوجد خارج الزمان.

وبإليك مثل كل الشعراء الرومانسيين، يذهب إلى الطبيعة ليبثها همومه، وليصب في قوالبها أفكاره؛ ولذلك حينما تهب الريح فجأة، وترتعد السنابل ذعراً، وتتطاير الغلال في الهواء مثل نعجات القطيع المذعور، يفاجأ الشاعر بأن حركة الطبيعة تشبه - إلى حد كبير - حركة عقله وفكره، فسنابل القمح تركض مسرعة « إلى حيث ترحل الغيوم »، « إلى حيث يشرق النهار وتهرب السحب »، « إلى حيث تحمل الأحلام نفوسنا ».

وينهى الشاعر قصيدته بتأكيد شوقه إلى أن يكون مثل مَنْ سبقوه من إخوانه إلى الهجرة، ويختم القصيدة بأن يرسم صورة للمستعمرين الصهاينة في فلسطين، يعيشون في وئام مع الطبيعة وعناصرها:

إخوتي العاملون في بيت أمي

الذين قد يرفعون أصواتهم في هذه اللحظة

من أعلى جبل أو تل

مجيئين تحيتي المرسلة إليهم.

إن عمومية وصف بيالك للطبيعة تصل إلى الذروة في تحيته المرسلة إلى « أعلى جبل أو تل »، أي جبل أو أي تل، يتصادف ويكون أعلى من غيره! والصهيوني بيالك لا يملك إلا أن يرسل هذه التحية الباهتة العامة؛ لأن علاقته بهذه الأرض علاقة واهية، علاقة بفكرة واهية، علاقة بفكرة وليس بواقع معيش، أين هذا من شعر درويش الذي يمور بتفاصيل حبه المباشر لفلسطين التي يعرفها والتي عاش فيها، حب يصل به إلى درجة تجعله يشعر بمذاق « ملح الخبز والحن / وطعم الأرض.. والوطن ». إن درويش يعرف فلسطين بجميع تفاصيلها؛ عينيها ووشمها، وأحلامها وهمومها، ومنديلها وقدميها وجسمها، وكلماتها وصمتها وصوتها، وميلادها وموتها، ولذلك فهو لا يرسل تحية مهوَّمة « إلى أعلى جبل أو تل »!

٢- فكرة الماشيح (المسيح المخلص اليهودي): وإذا كانت الطبيعة في شعر بيالك صورة مجازية، يستخدمها لوصف المطلق المجرد، الذي يتخطى التاريخ، ففكرة الماشيح هي الأسطورة الدينية اليهودية، التي يستخدمها ليعبر عن الموقف نفسه، وإذا كان ثمة اختلاف بينهما، فهو

يتلخص فى أن صورة الطبيعة المجازية، تعبّر عن الرغبة فى الهرب إلى مطلق غير يهودى يحرر الشاعر من ذاته اليهودية المنفية، أما أسطورة المخلص فهو المطلق اليهودى الخالص، الذى يساعد الشاعر على تحقيق ذاته، عن طريق الذوبان فى الأمة التى تعيش فى أرض الميعاد.

وقد عبّر بياليك عن المشيحانية (أى الرغبة فى تعجيل وصول الماشيح ووضع نهاية للتاريخ) فى شعره بصور متعددة الوجوه، وحينما كان يعبر عن فكرة الماشيح المخلص، فإنه كان يقصد الخلاص من عبودية المنفى وإعداد مملكة إسرائيل، بالإضافة إلى أنه أبرز وأكد أن الخلاص الكونى والإنسانى العام مرهون بمجىء الماشيح، وتحقيق مثاليات الشعب اليهودى، وأن أساس المهمة التاريخية لليهود عبر كل الأجيال هو السعى لتحقيق الخلاص، وبما أنه ليس هناك مغزى للتاريخ بدون حياة شعب إسرائيل، فذلك ليس هناك أى مغزى لأية مثالية معلنة للخلاص، لا تضع فى حساباتها أولاً وقبل كل شىء خلاص شعب إسرائيل. وقد عبّر بياليك عن هذه الرغبة فى الخلاص، بصورة مباشرة وصريحة. فى قصيدته « آثار الماشيح ». ويستهل الشاعر القصيدة بالتعبير عن فقدان الأمل فى الخلاص لتأخر الماشيح فى المجىء:

لم يأت الماشيح بعد ولم يقترب يوم خلاصنا

ولم يسحب كبش الضأن بعد على قمة جبل الزيتون

لقد نفذ الدرهم الأخير من جيبنا

ونفدت أنفاسنا وصرنا جميعاً أمواتاً.

لقد تحققت كل النبوءات

التي نطق بها الحكماء وتنبأ بها الأنبياء

هل تحدثوا بالباطل وبتوا الأكاذيب؟

وإلا فلم إذن تأخر قدوم الماشيح؟!

وفى القصيدة نفسها، يواصل الشاعر النغمة اليائسة، مشيراً إلى الأمل الذى غزا كل القلوب والاستعدادات، من أجل يوم الخلاص بين كل الناس، من مفكرين ورجال دين، وأناس عاديين وسفهاء، ولكنه فى النهاية ينتابه اليأس من كل هذه الاستعدادات، ومن قدوم أمل الخلاص مجسماً فى الماشيح. وفى قصيدة « إلى الهاجادا » (والهاجادا هو كتاب صلوات يهودى). يستعرض الشاعر المصائب التى حلت باليهود، وكيف أن القيثارة كانت تواسيهم فى محنتهم،

وتخفف عنهم عبء ما يعانون، ولكن هذه القيثارة انتهى عهدها ومضى زمانها، ولم يعد لها وجود، وحلت بدلاً منها الهاجادا التى تحكى عن روح البطولة اليهودية:

ومنذ ذلك الحين حتى اليوم

لا ملك فى إسرائيل لا ملك ولا قيثارة ولا عود

وتلاشت الأصوات التى صدرت من أوتار القيثارة

وكانت الهاجادا

ومنذ ذلك الحين حتى اليوم

وأنا أنوح بالأحزان

وأخذ من الهاجادا قيثارة لى

وفى أحلامه فى الصيف، حتى فى شكوكه وتخططاته التى تصل إلى الأعماق، ولدى إحساسه بانحدار شعبه، ومع النوازع العاصفة التى جعلت ثقته وإيمانه بالعصرينهاران - حتى فى تلك اللحظة - كان الشاعر يشترق إلى يوم الخلاص « إلى يوم العتق ». إن هذا الشوق هو كل مُناه، وهو « شمس » التى تمنحه الأضواء فى الأيام الحالكة المظلمة، فى أيام حياة الكلاب المشبعة بالخزى والفاقة.

وظهور الماشيح لن يتحقق إلا فى نهاية التاريخ والزمان، إذ أن ظهوره هو فى الواقع اللحظة التى سيحل فيها الزمان المطلق محل الزمان التاريخى، وبظهوره يصل التاريخ نهايته، إذ أن التاريخ يحمل معنى التطور والتغيير والتعديل، أما الماشيح فهو ثابت لا يتحول. والماشيح لن يظهر إلا إذا بلغ الفساد ذروته، وبلغت تناقضات التاريخ منتهاها، ووصل استشهاد الأمة اليهودية من أجل مُثلها مداه. والمعاناة المستمرة ستكون السبب فى دفع النهاية، وفى تقريب يوم الخلاص. ولكن ولادة المطلق من النسبى، واللاتاريخى الثابت من التاريخى المتغير ليست ولادة سهلة، ولذا فإننا نجد أن الشاعر يستخدم صورة « النار المحرقة » بدلاً من « الشمس المضيئة » لوصف ظهور الماشيح:

من جبال الظلام سوف ينحت الذهب

وسوف تضىء وتتلاألأ روحنا المقدسة.

وفى قصيدة «رسالة صغيرة»، يصف الشاعر الماشيح بأنه مثل «العمود النارى»، (وهذه صورة مستقاة من العهد القديم، الذى كان الشاعر يعرفه جيداً). وفى قصيدة «موتى الصحراء الأخيرين» يستخدم الشاعر النار المحرقة المخربة مرةً أخرى، حيث يصف يوشع بن نون، القائد العسكرى للنبي موسى، الذى يقف على قمة التل وصوته يهدر فى مواجهة جيشه من اليهود، وهو يستعد لغزو أرض كنعان، فبياليك يرى أن «المنفى» اليهودى الحالى مثل الصحراء التى تاه فيها اليهود وماتوا، ولذا فهو يدعو الجيل اليهودى إلى الاستيقاظ، وإلى رفض حياته، ويطلب منه أن يمثل صوت يوشع بن نون، ويسير إلى أرض الآباء، لإعداد مملكة بيت داود كسابق عهدها:

صوته يخرج كالسهم مليئاً بالقوة والطاقة
وكلمته تخرق كالشعلة... كالنار
حتى الصحراء المخيفة، الصحراء الخالية
تردد وراءه «قم يا إسرائيل، قم أيها المسكين».

وفى قصيدته الشهيرة «حقاً ان الشعب لعشب»، يستخدم بياليك صورة أخرى لوصف ظهور الماشيح، صورة النفير، وهى صورة مرتبطة فى اللاوعى الجماعى بنهاية الأيام. والنفير مثل النار المحرقة، ينم عن العنف الذى لا بد أن يصاحب التحول من الواقع التاريخى اليهودى المغرق فى العنف، حيث يفرض اليهود حول العجل الذهبى - إلى الواقع المثالى المفرط فى المثالية، واقع البعث القومى الجديد:

ورقة ذابلة فى شجرة، زبد متصاعد من موجة
كرّم عفن، هل يحييه الندى؟
هل ينفخ النفير وترفع الراية
ليستيقظ الميت أو يهتز؟!

وإن لم يأت الماشيح بنفسه، فإن على اليهودى أن ينفذ عن نفسه غبار السلبية. وبلغة تنم عن العنف الحتمى، الذى يصاحب محاولة فرض الرؤية المثالية على الواقع المتغير، يطالب بياليك اليهودى بأن يضرب على القلوب، وأن ينقذ الشرارات من داخله، وأن يضىء كل ظلماتها، وفى قصيدة «مع الشمس» يقول:

إن بحثتم عن ضياء الشمس بلا جدوى
فامضوا واخلقوه من العدم
من الرخام اقطعوه ومن الصخور انحِتوه
ومن زوايا قلوبكم اجذبوه.

إن ماشيح بياليك المخلص لا يختلف كثيراً عن ماشيح الروايات اليهودية الأسطورية. وإن كان الماشيح المخلص التقليدي مجرد فكرة أخلاقية أو حلمًا بالعصر الذهبي، فإن ماشيح الصهاينة هو فكرة مثالية تحولت إلى برنامج سياسى، يحاول أن يفرض نفسه على الزمان والتاريخ، حتى وإن أدى ذلك إلى الدمار والخراب، واحتلال الأراضى والنطش بسكانها.

وقد يبدو لأول وهلة أن صور العودة، الرومانسية - المتمثلة فى كلمات مثل «الاحياء»، «الغرق»، «الإصغاء للصمت»، «الرضاعة من ثدى الأرض الرحمة الكبيرة» - متناقضة مع صور الانطلاق والتدمير والخلق من العدم، والمتمثلة فى كلمات مثل «البار» و«النفير» وقطع الرخام، (و«الأقوى» فيما بعد). ولكن التناقض فى صميمه سطحي، لأن الصور فى مجموعها تعبر عن رغبة فى عدم مواجهة المتعبين التاريخى، إن كان عن طريق الاستحالة منه أو تدميره كلية.

٣ - نبذ الاندماج فى الشعوب فى عام ١٩٠٥م كانت روح الحرية تكتسح روسيا، وقد جرفت معها أكثر الشباب اليهودى من الرجال والنساء، وقد أعطى هؤلاء طافتهم لقضية تحرير روسيا من الحكم القسرى. ولم يلتفتوا إلى دعوة «الغداة اليهودية» العنصرية، التى كانت فى مضمونها انفصالاً عن الوطن الذى يعيشون فيه، وهال بآليك ما تحدث، وهو الصهيونى الذى لا يمارس أى إحساس بالولاء أو الحب نحو الإنسانية، فانطلق بحدس اليهود - بلغة قليلة متعصبة - من قصاص الرب الذى سوف يحل بهم، لأنهم أعطوا أحسن ما لديهم للثقافات الأجنبية، وورهنوا أرواحهم كالوديعة لدى الآخرين، وشيدوا أبنية روحية وعقلية لكل شعب على الأرض، ثم أغرقوا فيها أرواح أطفالهم:

زرعتم دمعكم المقدسة فى كل المياه
ونظمتهم من خيوط النور شعراً خادعاً
وأفضتم روحكم على كل رخام أجنبى.

إن علاقة اليهودى بالثقافة العالمية -حسب بياليك- هى مثل علاقته بالأغيار، علاقة تنطوى على الشك والخوف، يلعب فيها اليهودى دور الشهيد والضحية، يعطى ولا يأخذ شيئاً، كأن «الثقافة اليهودية» -إن كانت شمة ثقافة من هذا النوع- استحدثت من العدم، ونمت فى أثر لاتارىخى. ثم يستطرد بياليك فى نفس القصيدة (قصيدة «حقاً إن هذا قصاص الرب»)، فيصف كيف تقترب النصور الشابة من النور وتترك أعشاشها القديمة، وحينما تنمو أجنحتها تطير عاليًا إلى النور رأسًا، بينما لا يبقى أى شعاع يمكنهم أن يعيدوه إلى «خيمة يعقوب الخاوية»:

وكلما كبر من أبنائكم نسر وأصبح له جناح

ترسلونه من عشه إلى الأبد

وما إن يحلق فى الأعالي متعطشًا للشمس ومقتدرًا

لا يدع النور ينزل إليكم

وما إن يجتاز السحاب بحناحيه ويشق طريقه للأشعة

لا يجعل الأشعة تهبط إليكم

وهناك بعدًا على قمة الصخور بصرح

ويصل صدى صوته إليكم

وتجلسون متكبرين ومكندس

فى الخارج مطردانم وفى القلوب رماد ودياب

وعيونكم مأوى لذباب الميت الذى على نواهدكم

ومأوى للعناكب التى فى الزوايا الخربة.

إن الصهيونى بياليك يرى عالم الثقافات العالمية الإنسانية امتدادًا لاستقطاب الفكر الصهيونى: «فى الخارج الإنسانى»، «مطر دائم»، أما فى «القلب» اليهودى الشهير «فرماد وتراب»، إن القيم الأخلاقية والإنسانية لا تهمه على الإطلاق، إن لم تعد عليه هو اليهودى بنتائج عملية مباشرة:

إذا كان شمة عدالة فى العالم فلتظهر فى التو واللحظة

ولكن إذا ظهرت العدالة

بعد أن يكون قد زال أثرى من تحت السماء
فليقتلع كرسيها من جذوره.

وفى عام ١٩٠٦م عام المعاناة الكبيرة لليهود روسيا (ولغيرهم من الأقليات)، حيث وقعت
فيهم بعض المذابح أثناء الغليان الثورى الذى سبق الثورة البلشفية، كتب بياليك قصيدة أخرى
فجّر فيها غضبه المتجمع على المنصرين من اليهود، الذين ذهبوا ضحية قضية ليست هى
قضيتهم، ولم يحققوا بما قدموه أى أمل من آمال بنى دينهم. وقد عبّر بياليك فى هذه القصيدة
المعنونة « نادوا الأفاعى » عن عمق الاحتضار الروحى، واستخدم اللازمة المتنوعة، والتي تحمل
نفس الفكرة، فى المقطع الأول من القصيدة تكون اللازمة:

نادوا الأفاعى لتنقل غضبكم إلى أقاصى الأرض

وفى المقطع الثانى تصبح اللازمة:

نادوا النسور لتحمل صرختكم إلى كبد السماء

ويختتم القصيدة باللائمة التالية:

نادوا الغيوم لتحمل حزنكم إلى أرجاء البحار

وفى الجزء الأول من القصيدة، يصور بياليك حالة اليهود فى المنفى وحياتهم الخالية
الخاوية، التى يعانون فيها شتى أنواع الهوان، وهو ذلك الهوان الذى يراه من خلال احتجابه
على انصهار هؤلاء اليهود فى مجتمعاتهم، ويرى أن الموت فى هذه الحالة أحسن بالنسبة لهم،
لأنهم لا يقدمون شيئاً لقضية البعث القومى اليهودى:

وتتعب أعينكم من التحديق إلى أجواز الفضاء والأرض

حيث لا شئ من أجلكم يحيى المهجة والعين

وحيث بخلت يد الرب وتغاضت عيناه

عن أن تبعث هناك غيمة أو طرفة من ريح

وذبلت حياتكم فى البين من القحط والجفاف

وتمنيتم الموت لأنفسكم وصرختم من ألم حياتكم.

وفى الجزء الثانى يعبر عن سخطه الشديد للتخاذل الذى يبديه اليهود؛ لعدم تجاوبهم مع ما يسمى الحركة القومية اليهودية (أى الصهيونية)؛ ولانجرافهم فى تيار الحركات الأخرى، ويتوعدهم بالمصير السيئ:

وبسطتم أكفكم للحب وتلهفت عيونكم للمطر
ولكن سحب البركة ستمر، وكما جاءت ستمضى
وصلاة أخيرة ذابلة كاللعة تتردد على شفاهكم
وتمنيتم الموت لأنفسكم واستهنتم بهول حياتكم.

ولأن حب اليهودى يجب ألا يكون إلا ليهودى مثله، نجد أن رب الأمة القومى لا يرسل المطر أو البركات إلى اليهود المندمجين فى القوميات الأخرى.

٤ - بياليك والتراث اليهودى: لا يملك قارئ أدب بياليك إلا أن يلاحظ عمق التناقض فى موقفه من التقاليد، وعظم تخطيطاته النفسية بين كونه رجل النهضة القومية العلمانية من جهة، وكونه فى نفس الوقت رجل التراث اليهودى من جهة أخرى، وهذا التناقض فى شعره يتضح فى العديد من القصائد، وفى قصيدة « إن شئت أن تعلم » يتحدث عن الدين باعتباره مصدر القوة والبأس لدى اليهودى، ويؤكد أن « بيت همدراش » (البيت التوراتى القديم الذى كان مصلى ومنتجعاً للعلم الدينى)، كان بمثابة البؤرة التى حفظت التراث الروحى لأعضاء الجماعات اليهودية فى الغرب، إذ كان الشباب يتوفرون فيه على مدارس صفحات التلمود، بياض أيامهم وسواد لياليهم، وهذه المعانى تؤكد لها الأبيات على النحو التالى:

إن شئت أن تعلم

من أى نبع استمد إخوتك المقتولون

أيام بؤسهم، قوتهم وبأسهم؟!

وكيف ساروا نحو الموت باسمين؟!

وكيف قدموا أعناقهم،

لكل سكين وكل مقصلة؟!

وصعدوا لكل موقد ومحرقة

وماتوا جميعاً ميتة القديسين هاتفين: « الرب واحد »...

فسر إلى « بيت همدراش » القاهر للدهور...

وسترى بعض يهود واجمين

وجوههم معروقة معقودة الجبين

هم يهود المهجر الذين يحملون نيره الثقيل

يحاولون أن ينسوا عذابهم

فى صفحة بالية من صحف التلمود

يحاولون أن ينسوا إملاقهم

فى قصص قديمة يروونها

ويطردون همومهم بلحن مزموير يرتلونه.

ونلاحظ فى هذه القصيدة التيار الأساسى نفسه فى شعر بياليك (وفى الفكر الصهيونى عامة)، تيار العودة إلى المطلق، والمطلق هنا هو الماضى، متمثلاً فى بيت همدراش. ونفس هذا التيار يتضح جلياً، فى قصيدة « إلى الهاجادا »، التى يعبر فيها الشاعر عن تمسكه بمثل الحياة اليهودية التقليدية، متمثلة فى الهاجادا التى تحكى عن روح البطولة لدى اليهود عبر العصور، والتى ما تزال تحف بها الأنغام الحزينة لمنشدى بابل:

فيك يا صفحات التلمود.. فيك أيتها الأوراق البالية

أساطير بديعة وقديمة

وفى أيام جنونى حينما أتأمل المحزونين

تجد نفسى فيكم السلوى.

وفى قصيدة « على عتبة بيت همدراش » (أى بيت الدراسة)، نجد بياليك وقد وقف على عتبة بيت همدراش، الذى يستخدمه كرمز للحياة اليهودية الدينية عبر العصور، لأن المبالغة اليهودية - حسب تصويره - تصل إلى ذروتها بدراسة التوراة، ويحاول بث أحزانه فيه، ولكنه يجده خالياً خاوياً، ويصف الدمار الذى يسود بيت إسرائيل، حيث تخيم العناكب على السفوف.

والسطح محطم، والأعمدة التى تسند القبة متهالكة، والحوائط متشققة... إنه انهيار روحى حل
ببيت همدراش، تمامًا كما حل بنفس الشاعر ذاته فى الوقت نفسه:

نسيح العنكبوت يتمايل على سقفك
وأفراخ الغربان تتصايح على سقفك الممزق
يا جدران بيت همدراش
يا حوائط المحراب يا ملاذ الروح القوية
ويا ملجأ الشعب الأبدى
لِمَ تقفون هكذا صامتين وكالبائسين؟
هاأنذا عائد الآن من الوادى النكد
هربت لأقول لكم إن الضربات قد زادت
وإننا حاربنا كالأبطال ولكننا ضُربنا من الخلف
إننى يتيم بلا رعاية ومحتاج لرعايتكم
وسأعود إليكم مرة أخرى مسكيناً وخجلاً ومهزوماً
ومرة أخرى يا بيت همدراش
أقف على بابك ذليلاً كالفقير وخاوياً مثلك
أأبكى على خرابك أم أبكى على خرابى؟!
أم على كليهما معاً، أبكى وأنوح؟!

ثم يشير الشاعر إلى أن كثيرين قد تركوا أعشاشهم بحثاً عن حقول أوسع، آملين فى العثور
على السعادة هناك، ويرى الشاعر أن النصر لم يكن حليفهم، فقد تحطم بعضهم وظل البعض
الآخر هائماً فى مساكن غريبة، ولا شك فى أنه يقصد الاتجاه لدى كثير من شباب اليهود نحو
الهسكلاد، وتخليهم عن مُثُل الدين اليهودى البالية:

وفى الحقول ما يزال كثيرون تائهين
هل سيموتون مِيتة الصالحين أم سيجدون الراحة
فى حياة الطالحين وسينسونك إلى الأبد؟

وبعد هذا الصراع وتلك الحيرة والتخبط الواضح بين الخواء، الذي يستشعره بارتشانه في
أحضان الملاذ الروحي اليهودي، وبين الروابط الوثيقة - التي لا تزال تربطه بهذه الرموز الأحدث
في التداعي والانهباء - يحاول الشاعر تأكيد تمسكه بالبقية الباقية من الإيمان والحفاظ عليها

لقد تغلب على عدوى، وخلفني مجردًا

ولكنني أنقذت إلهي فأنقذني إلهي

لن تنهارى يا خيمة الرب وسأعيد بناءك

وسأحبي الجدران من أكوام ترابك.

جف العشب وذبل الزهر ولكن الرب سيبقى إلى الأبد.

وفي قصيدة «وحدى»، التي كتبها في يوليو ١٩٠٢م، يعبر الشاعر عن آلام «الروح
المقدسة»، رمز الروح اليهودية، التي تتن مثلها في حسرة، بينما الجميع قد تخلوا عنها، ومع أنه
يحس بكل جوارحه بآلام «الروح المقدسة»، فإنه يذوب شوقاً إلى ذلك العالم الساحر، عالم
النسكاه، ولكن روابطه بعالم التقاليد تجعل الفراق عسيراً، فتبقى نفسه مجزأة بين العالمين

كلهم حملتهم الريح، كلهم جرفتهم النصور

وترنم صباح حياتهم بنشيد جديد

وأنا فرخ وديع في القلب والمهجة

تحت أجنحة الروح المقدسة.

وحدى أنا بقيت

وبقيت مثلي وحدها الروح المقدسة

وقد بكتني بهدوء وانحنيت على

كأنما يحرسني جناحها المهيض هامساً إلى

جميعهم مضت بهم أجنحة الرياح

جميعهم طاروا

لواحدى قد بقيت.

فى هذه القصيدة يتضح تمامًا أثر كتب الهسكلاد، التى كانت تؤثر فيه باطراد، وتجعله يشعر بالغثيان حينما يقرب الكتب الدينية، حسبما يعبر عن ذلك فى خطاب سيرته الذاتية إلى يوسف كلاوزنر: «لقد أصبحت الكتب الدينية بالنسبة لى مقرزة كالوحبة الثقيلة، وقد حاولت ببقايا قواى أن أصمد على كرسيى، لكن وهنت مثابرتى يومًا بعد يوم». ونحن نجد ببالك فى الحالة النفسية، الراضة مثل الدين اليهودى وتراثه فى قصيدته «أمام دولاب الكتب» (١٩١٠م). وفى هذه القصيدة يسترجع الشاعر أيامه الغابرة، حينما كانت الكتب الباهتة والصفراء هى كل ما يعرفه، وكان يظل يمعن النظر فيها ليل نهار، لدرجة أن جرأ من روحه كان ينغمس فى مضمونها، ولكنه بعد سنوات من التيه فى العالم الكبير، عالم المعرفة والثقافة، يقف مرة أخرى أمام الدولاب، حيث الأوراق الثمينة مرتبة فيه، ويحاول أن يستعيد صلاته بها، ولكنه يشعر أن مفتاح عالمه القديم قد ضاع، وأن لغة الأسرار مع هذه الكتب قد فُقدت، ويساور الشك قلبه، ألا يكون همه طائل من التمسك بروح الماضى، وأن تكون محاولة ذلك إضاعة للوقت فيما لا منفعة من وراءه، وأن كنوز الماضى لا يمكن أن تتريه، وأحيرًا يعرب عن حيرته وتسكبه: لأنه فقد القدرة على فهم لغة الأسرار الخاصة بهذه الكتب.

ألم أدرك شغافى معك ألب خطى

كنت لى كالحديفة فى حرباء النصب

وكنت لرأسى كالوسادة فى لبالي الشدا

وتعلمت أن أحفظ فى أوتاك لبدك روحى

وأن أضمن سطورك أحلامى المقدسة

وأنا الآن بعد مرور وقت ممدبل

بعد ما صرت معتدًا بنفسى، مغفل الجبس

ها هى دورة حياتى تعيدنى ونضعنى أمامك ثانية

أيتها الكتب المكنوزة فى الدولاب

ويا نازحات من لافون وسلطنيا وأمستردام وفرانكفورت (*)

يا عجائز الكتب إننى أنظر فيك ولا أعرفك

(*) مدن أوروبية كانت فيها مراكز ثقافية ودينية يهودية مهمة. وقد طبعت بها كتب دينية يهودية عديدة.

ومن بين حروفك لم تعد تنظر إلى أعماق نفسى
الأعين اليقظة، تلك الأعين الحزينة لشيخ غابرين

ولم أعد أسمع هناك همس شفاههم
ينسل من قبور نسيت ولم تعد تُزار
وأنت يا كواكب السماء يا حب روحى
يا من تفهمين مكنونات قلبى

ما بالك صامّة، صامّة؟!
أحقاً لم يعد لدى جفنتك الذهبى قول
أو إشارة خفية تقولينها لى ولقلنى؟!
أم أن هناك الكثير وأنا الذى نسيت لغتك
ولم أعد أسمع بعد لغتك، لغة الأسرار
أجيبى يا كواكب السماء، فإنى حزين!

وهذه الحال من الصراع، الذى تعلوه بغمة الرقص للرجال اليهودى، والتى تعبر عن التحل
الروحى اليهودى، يعبر عنها ببالك بصورة رمزية من خلال حنيفة النورة الروسية عام ١٩٠٥م،
فى عمله الأدبى الطويل «سفر النيران»

«... وفتحت عينى على سعتيها محدقا فى السماء، ورفعت رأسى وأنا هابط إلى النهر
وفجأة إذا بصوت ماء وضجة، واستحمام يتناهى إلى كانه نهار بطور، ويرن فى أذنى كرنين
قيثارة، ونظرت فذهلت؛ هناك فى الجدول قبالتى رأيت شبح فتاة تستحم، يلمع صفاء
بشرتها، فأراه من خلال العتمة فيسكرنى... وكنت أندفع إليها اندفاع النمر، لكن صورة لشبح
القديس لمعت أمامى، فحنقت شهوتى وأنا أراّر كالليث، ثم اختفيت وراء صخرة، ورحلت
أتلصص من مكانى على الجسد الرائع، أكلت بعينى لحم الفتاة العارى الأبيض، فقدت نفسى
فى ترجرج نهدىها البكرين، وضممت قبضتى وألقيتها فى الهواء، لا أعرف فى وجه من؟ فى
وجه السماء التى تبلونى، أم فى وجه الشيطان الذى يتحدانى، وإذا بقبضتى تقع على تنوء
الصخرة كأنها المطرقة فتفتتها، بينما راحت قدمى تطحن أحجار الحصى... ولما فارقتى

سكرى أحاطنى ظلام رهيب، فخفت من نفسى خوفاً شديداً، فرعت من الفراغ ومن كفة المقلاع، وشاهدت نفسى فإذا بها سوداء بيضاء معاً، وقد اختلط فيها النور بالظلام. ورأيت قلبى فإذا هو جحر لأفعوان، وعش لنسر...»

وهنا نجد بباليك يرمز للهسكلاد، وللانفتاح على عالم الثقافة الأوسع الأرحب، الذى أطل عليه - حين رأى شيخ الفتاة العارية - من عتمة الحياة الدينية المتعصنة. ويحاول أن يبيّن مدى الصراع الذى اجتاحه حينما حاول الاقتراب منها، وتحديه القديس، الذى يرمز به لقيم الدين المتحجرة، متملاً إياه فى صورة جده العجوز التقى الورع، الذى طالما شدد عليه فى هذه الناحية. (ويكننا القول إن دولة إسرائيل هى ذلك الشيخ القديس، محاولاً السير مثل الفتاة العارية. أو هى الفتاة ذات النهدين البكرين، تحاول التحدث بنبرات الشيخ القديس؛ ليست هى دولة الأنبياء المحاربين، والقديسين الذين بحثون الرشاشات؟!).

إن عالم بباليك يطل علينا معقفاً لنفسه لنا، لأن الشاعر لا يوجه الدعوة إلينا كسائر للتعاضد معه وأحراره، فتنسب الرؤية اليهودية والصهيونية الحادة تصدنا ومنعنا، ولذا تطل الرموز والخلاسم محرومة إشارات لأفكار محرمة، ليس لها معنى أو عمق إنسانى، وكذلك تطل الصراعات الحادة بين القديم والحديث، بين العسائى والعينى، بين الدين والقومية، صراعات غريبة علينا، لأنها تدور فى صدى عالم فصل نفسه عن بقية البشر. ومن الملاحظ أن الشاعر عالم - كل العلم - بأن الصراعات التى لا حيز لها لا يمكن حلها، لأنه عارق فى الأساطير اليهودية، التى يعرف أنها ماثت، ولكنه لا يملك أن يعلن موتها، بل أنه يتحسر من أحلها، ويبكى ويدافع عنها بعدوانية وشراسة. ولعل هذه الشراسة فى الدفاع تفسر استخدام صور النار والتفجير، والعناكب والأفاعى، وهى صور تدل على أن الشاعر يفكر فى الموت أكثر من تفكيره فى الحياة، أو يفكر فى حياة مبنية على رؤية صمدية الموت.



شاعول تشرنخوفسكى بين التمرد والاستسلام

تتضح من تعاقبات الفكر الصهيوى فى أشعار وكلمات الشاعر شاعول تشرنخوفسكى الذى ولد فى روسيا فى ٢٠ أغسطس ١٨٨٥م، وتعلم العبرية والروسية فى طفولته، وقرأ العديد من الكتب الأدبية العبرية ثم درس قراءته حد قصص حول فيون، واسكندر دومبار، وأنشور تسمى. حثا إلى حاد مع التوراة. والكتب الأدبية اليهودية القديمة ودرس تشرنخوفسكى الصل فى هالبرج فى ألمانيا، حيث تروى من سيدة روسية مسيحية من أصل أرستقراطى نكية ورثة متسكة لأحد أديتها وتعاليمه. وبعد ذلك رحل إلى سويسرا، حيث مارس مهنة ومها للاحر عام ١٩٢١م إلى تسيرين. واستقر فيها حتى حاد سنة عام ١٩٤٣م.

تتبع قراءات تشرنخوفسكى - من وحياته - نصرت من الإيديولوجية العنيفة، التى تعبر عن نفسها فى آراءه، سواء من ناحية الشكل أو المضمون، فأراده يهودى متمرد على اليهودية فى الوقت ذاته، فعلى سبيل المثال حاد بتصرف عن الأشكال الأدبية العبرية ليقطع الأشكال الأدبية العبرية، من سواد إلى متحدة إلى حداثيات الفكر رؤية عريضة، من آراء ترحم كثير من الأشعار العبرية إلى العبرية، وهو مشهور كترجم شهوره كشاعر هاد من ناحية الشكل، وأما من ناحية مضمون فتسرد بصهر لشكر أخفى وأوضح، فهو من أتباع الفيلسوف الصهيوى يريشفسكى، الذى نادى بتخليص اليهودية من روحها البنية النطرية، ومن تركيزها لمراد على مؤس وشفاء والاستنها، كما أنه نادى بإعلاء قيم أخلاقية يهودية، كان بعدها الشعر غير يهودية، من الفرح والقوة الجسدية والعنانية، وقد حاول تشرنخوفسكى أن يصرح حاداً قيمة يهودية تقليدية التى تنقل كاهنه، ففى قصيدة، «هى أعنف» - على سبيل المثال - يعنى سعد لإسأل اليهودى الجديد، والشعب اليهودى الذى لا يتواء تحت نور العبادات ونظم أدبية

تسمى هو الآخر سبر-هر، ولتوق الأرض سبهر نساء حاد

سيلقى بالسلاسل التى تغل يديه، وسيرى النور أمام عينيه
شعب يعيش ويحب ويعمل ويفعل، يقيناً إنهم أحياء على الأرض
وليس فى العالم الآخر
لا يعيشون على الأمل فى السماء ولا يقرون عيناً بالعقيدة الخاوية.

ويلقى تشرنخوفسكى بنفسه فى أحضان الطبيعة لينسى يهوديته، والهرب إلى الطبيعة له
دلالة خاصة بالنسبة لليهود، إذ أن الديانة اليهودية من أكثر الديانات معاداةً للطبيعة، فبؤرة
الوجدان اليهودى - عبر التاريخ - كانت دائماً وأبداً القبيلة والجماعة، وإذا كانت الشعوب
الوثنية تعبد العناصر الطبيعية، مثل الشمس والقمر والأشجار، فقد كان على اليهود أن يؤكدوا
استقلالهم عن طريق ابتعادهم كليةً عن أى عبادة لتلك العناصر، وأصبح محط العبادة هو إله
اليهود الذى يحل فى الأمة (أى أنه بدلاً من الطبيعة عبد العبرانيون القدامى أنفسهم)، وبهذا
يكون من المنطقى لليهودى - المتمرد على يهوديته - أن يعود للطبيعة والوثنية القديمة، وهذا هو
ما فعله تشرنخوفسكى فى كثير من أراحته وقصائده، فهو قد ترجم إلى العبرية العديد من
القصائد «الوثنية» مثل الإلياذة والأوديسة، كما أنه عادةً ما يستير فى شعره إلى آلهة وثنية؛ مثل
أبولو وأدونيس، كما أن الشاعر يتخذ موقفًا غريبًا فى بعض قصائده؛ مثل السونات
رقم ١١ من سلسلة السوناتات المعنوية - إلى الشمس

إن قلبى ليحترق على أن أعنى بالكلمات والشمس
هل ستنصبون أنفسكم قصاة وسرغوبى فى الرب؟
لأننى لا أصب خمري لإله الجماهير
لا ولا أضع على رأسه الأكاليل، راقصاً مع الناس
لأنه فى معبده السماوى، لا يتجسد فى صورة ولا يظهر فى كتاب
وهو لم يأت ليُظلم نور عيونى بكتاب الأسلاف المتغطرس
كتاب مهرته بتوقيعى حسب شريعة القانون كميثاق غبى
ولكن إن مرت عليك موجات من الوحي المقدس
سرت فىك رجفة الفرحة أثناء الخلق النبوى
إن شعرت بغزارة حياة القلب تسرى فى كل الأشياء الخفية

ان ما ذكرت من ان هذا القول المستعمل في تعريف الله ان الله المسموع قد يظنك وهم الى ذلك
 من ان يظن في مقابل الله اليهودي العظيم الذي يسمي الطوائف ويديننا بحسب المعصية
 التي يراها اليهودي بغيرها ان هذه المعصية المذكورة بطول ما هي من الخلق في اليهودي
 ان الله اليهودي يمثل المعصية التي لا يملك اليهودي الا ان يحتملها، ولكن لا يحتملها
 بفعل ان الله يمثل حواره من هذه المعصية الى الله المسموع، والى عالم الاعراب الذي يملك
 في سورة رقم ١٢

يا له العالم الذي احتفى امسني يا انا لا املك الفجر
 يا له الاله الذي يظن الضال على كل ما لمسته يداها
 انصر الضال مكنها، وحكمتها الضال
 ان يوصف لتسلط مثل الممر على العالم السفلي وعلى المحيط
 وهو يسأل في آخر هذه القصيدة
 من العمل مستر؟ وهل الدروب ستصلك؟
 من نصيب الرب، أم ما حنار زبوني؟

والسؤال هنا حضائي، فلقد احتار الشاعر طريق الجمال والفرح، طريق البون والوثقة،
 احتار في طريق اليهود الضويل بكل مناسيه وأهانه، فلقد قبل الشاعر في السوننا الأولى
 حذراً من

من الحزن في صنت، إلى أحنى في نهجة لأصلي لك
 من كل سنة دمه في حقل قمع مقرع بالحنوب.

ان كلمة وبأسه شهادة تدل على هذا الكل الرائع، أو كنا نقول في السورة

مستر في حومة تلهاته، وثق أكل من الشدو
 من قسري الخس الذي لا زال يساهل فوق الدلال

والسراج سلفه الذي أفتسهاها بسري فيها نهار طوي للعابه من وحشة الوحوش؛ فالسراج

تبتلعه موجات الوحي المقدس، التي تسرى « فى كل الأشياء الخفية »، والشاعر نفسه يصبح شيئاً: « سنبلة ذهبية » فى حقل كونى مترع بالحبوب، وهو سيشدو فى « جوقة اللانهاية »؛ لأن قلبه امتزج بالطبيعة ويتساقط عليه الندى. إن الهروب إلى الطبيعة، إلى جانب أنه هروب من الذات التاريخية المحددة، هو أيضاً هروب من العقل ومن التاريخ، بل ومن الوعي الإنسانى ذاته، يقول الشاعر فى سلسلة أخرى من السوناتات تسمى « عن الدم »:

من الفخ إلى الهاوية، ومن الطلال إلى الظلام تسقط، مثل بقايا نيران خامدة
تبارك بدنس لتستمد الوحي وبخفة تنثى على العقل... ذلك الضوء الزائف
الذى ينيم أرواحنا حتى ننسى آلامها، ينيمها بالفرح المترع، وبموسيقى القيثارة
وبالحدود والقواعد والقوانين نصل إلى نظريات متحضرة، معقدة ولا حياة فيها
ولنكن مثل الأطفال الصغار مرة أخرى
مثل قطرة فى الفيضان، أو تنهدات المروج
لا بحث، ولا هدف، ولا قاعدة، ولا طغيان
مثلما كنا فى الأيام القديمة، قبل أن نتحكم
فى الأرض والضيء، قبل أن نصيب الحكمة
وقبل أن ترهقنا الأنبياء.

إن العودة إلى الطبيعة هى عودة إلى البراءة المطلقة، براءة تجعل من الإنسان طفلاً، بل قطرة فى اللانهاية السائلة، لا تمارس أى إحساس بالذنب أو بالتاريخ، ولا تشعر بأية حدود. ولكن ثمة نبرة يهودية متميزة فى شعر تشرنخوفسكى، تختلف اختلافاً بيناً عن النبرة المتمردة « العلمانية » الوثنية، ففى قصيدة « فى أحلامى » نجد أنه يستخدم الأشكال الشعرية العبرية القديمة، فالقصيدة هى أساساً نواح من أجل العودة إلى صهيون، وهذا موضوع تقليدى كتب عنه الشعراء العبريون، منذ العصور الوسطى حتى منتصف القرن العشرين. فى هذه القصيدة يسمع الشاعر - فى أحد أحلامه - بلبلاً يصدح فى سكون الليل فى فلسطين، إن الطائر يتغنى بالشعب الذى كان يقطن يوماً ما هذه الأرض، ولكنه الآن يجوب فى أطراف الأرض ومسالكتها، ويغمر الحزن قلب الشاعر، بل إن البراعم والأزهار والنخيل وأشجار الزيتون تحزن هى الأخرى لشدو الطائر الحزين.

واختصاص اليهود بأنه مفصل عن الأعيار، عدولهم، يتضح في قصيدة " فليكن هذا هو
ناربا.. يقول الشاعر في القصيدة إن اصطهاد الأعيار لليهود سيملؤهم بالدنس، وسيعقد لهم
مهرجاناتهم، إذ " إن دم اليهود سيبخلل كنانهم حتى يسمم أساس وجودهم ذاته "، والقصيدة
محملة بحقد مسموم، لا يمكن لأى إنسان سوى فهمه أو معرفة كنهه، وهى تعبير عن إحساس
بأنه لا يريد صاحبه إنسانة، بل يعمق من كرهه وحقده، ولعل هذه القطعة توضح للقارئ
مسكل ملموس وعمدانا النقدية:

سيأتى اليوم الذى نغرس حد سكينك فى عنق أخيك، ابن أمك
كانك تدبح خنزيرك المفصل..

سيكون رنين أنات موته مثل موسيقى المهرجان
فى أذنيك المتلهفتين يوم التآر!

وينتف ابئك شعر ذقتك التى علاها الشيب
ويرفع فى وجهك قبضته الصلبة مهدداً

وسيناديك من حنجرتة الحيوانية:

" أيها الشرير! " وأنت تذرف الدمع
أمام كل الناس!

يا يوم التآر والعقاب!

حين تعرض ابنتك الحبيبة نفسها، عاهرة صفيقة

منكبتها الرغبة العارمة، وسكرت من الخمر

وأحدث نهمهم لك بكل قصص الزنا

الذى أريكنت...

هذا هو تآرنا

فلنعش تآرنا

بربه حنلاً بعد جيل!

وإذا كان من الصعب أن نسمى مثل هذا السباب شعراً، إلا أنه فى الوقت ذاته يبين لنا
بوضوح وحلا الجانب اليهودى القبلى من شعر شرخوفسكى.

ومن أشهر قصائده اليهودية، قصيدة « باروخ المغتسى »، وهى عبارة عن « مونولوج » طويل، يناجى فيه بطل القصيدة قبر زوجته، محدثاً إياها عن أتراحه وأوجاعه وأحقادها، وتدور حوادث القصيدة فى العصور الوسطى، حينما تمر الحملة الصليبية الأولى على بلدة مغنتسيا على نهر الراين، ويقوم الجنود بقتل بعض اليهود، ويحملون البعض الآخر على اعتناق المسيحية، وكان من بين الفريق الأخير يهودى يسمى أورى، وحسب الوقائع التاريخية نعرف أن الندم قد تملك أورى بعد فعلته هذه، فقتل ابنتيه، ثم انتحربأن أحرق نفسه. ولكن تشرنخوفسكى غير هذا الجزء من القصة، جاعلاً منها قصة ثأر واستشهاد (البطل والشهيد بدلاً من الضحية)، فغير اسم أورى إلى باروخ « المبارك »، ثم حوَّله إلى بطل يقوم بإضرام النار فى الدير والمدينة، وتهلك ابنتاه أثناء الحريق. والقصيدة طويلة للغاية، لذا فسنتكفى بترجمة بعض المقتطفات منها، متعرضين لها بالتحليل.

تبدأ القصيدة بالحديث عن هذا الموضوع الشائع المتكرر فى كل الأدب العبرى، اضطهاد اليهود واستشهادهم:

فى الشوارع تجرى جموع الفلاحين والحرفيين، رجال على الخيول
أنات الموتى، وبكاء الأطفال، أصوات النساء يلتمسن الرحمة
الأواني المحطمة، والملابس المهلهلة، والدماء تجرى فوق الطين كالماء
وصيحات تملأ الروح والرعشة: فلنضربهم حتى الموت.

فى وسط هذا الهرج والمرج، ينقد باروخ جسده بأن يعتنق المسيحية، ولكن مأساته - كما يراها هو- ليست مأساة فرد وقع ضحية اضطهاد الأغلبية، بل هى مأساة الشعب اليهودى ككل، ولذا تفقد المأساة حدتها، بل وعمقها الإنسانى، وتتحول إلى صراع بين كتل مجردة.. اليهود والأغيار:

حينئذٍ لعنت شعبى، إسرائيل، ضرع أمى، مربيتى
إلهى... وكل مقدَّسات أبى بصقت عليها لاعناً!

بعد بؤسه الجماعى يتذكر باروخ بؤسه الفردى، ولكنه حتى وهو فى هذه اللحظة، كل ما يوجعه أن يسجد لآلهة غريبة عنه، وليس لإله قبيلته المألوف لديه:

حينئذٍ لعنت كل آمالي، وخنقت كل كياني
أقول « أبى » للغريب، وأقول « أمى » للغريبة
وأخذت عهدًا على نفسى لإله لا أعرفه، ولا أشعر نحوه بأى ولاء
ثم انحنيت له ولكل قديسيه.

إن ما يؤله ليس مأساته كإنسان وكفرد، بل كيهودى اضطر للانسلاخ عن جماعته، ولذا
فاعترضه على الإله المسيحى ليس اعتراضًا عقلائيًا أو حتى عاطفيًا، بل هو اعتراض قبلى، من
العسير علينا كبشر وكأفراد التعاطف معه أو تقبُّله، ولأن إحساسه بمأساته قبلى، فإنه يتذكر
على التو طفولته بكل سماتها وطقوسها اليهودية:

آلهتى الجديدة! تجرى أمام عيونى
صور من أيام طفولتى، رجل لم يبلغ الثالثة عشرة بعد
فخور فى البداية بالبارمتسفا [بلوغ سن التكليف الدينى]، وبيد مبتدئ، مرتجفة
ألفُ التفليم (الشال) خشية أن يسقط...
تحت نور التوراة أنحنى، توراة آبائى.

وحينما يرسم لنا الشاعر صورة حياته اليهودية السابقة، نكتشف أنها « لم تجلب له سوى
السعادة »، فالريح الرقيقة تمر على منزله الصغير تداعبه، والنحل ينتقل بين الأزهار، وأوراق
الأشجار خضراء، أما الثمار فذهبية، والطيور تشدو وتغرد، وتطير فرحة من غصن إلى غصن.
بعد هذه الصورة المفرطة فى الرومانسية، ينفجر ينبوع الحقد فى داخل باروخ، ويستمر
لعنات إلهه على أعدائه من الأغيار:

فليسرع الرب بهلاككم، وليصبكم بالأوبئة
حتى يدخلوا الرعب على قلوبكم، وتلذذوا بالفرار من أنفسكم.

ثم يطلب بعد ذلك من الله أن يبتليهم بالأحزان، وأن تحتقرهم الأشياء الزاحفة السامة،
التي يمسكها التراب، وأن يبلغوا من القبح درجة، يخافون معها من النظر إلى وجوههم ذاتها،
ويصل هذا الدعاء الكريه إلى ذروته القبلية فى هذه الأبيات:

فلترسل يا إلهي، إنني أضرع إليك، أن ترسل سيفك لتتأثر منهم
ولتتركهم في بؤس شديد، دون ذرية
فلتصب حنقك على الأمم التي لا تعرفك
لأنهم قد دمروا مساكن شعبك وأكلوا نصيب يعقوب
يتحول إلى ما يشبه الغامير، مصاص الدماء:
في كل ليلة نصعد، نصعد من قبورنا حيث دفنا
لنشرب دماء هؤلاء الجزارين، حتى تسكر أرواحنا
نرضع من أنهار الدم، رشفة رشفة، قطرة قطرة
نسكر من الحزن ونسكر من الآهات، حتى تراهم عيناى يرتجفون

لا يبل لى صدى، وأشعر بالسفانة من بصرانهم، وقد تجمدت أثناء الليل من العاصفة، ومن
شعرهم الذى يقف من اليبس.

إن عقدة شمسين تسبحر على وحدان سريخوسكى، فتمشون لم يعلمه هزيمته حب
الإنسان، ولم يظهره ألامه من الدرس، بل كان كل همه أن يحل الخراب على أعدائه، حتى ولو
أدى هذا إلى فئانه هو شخصاً، وقد السعى إليه على الجوع فى عمارته الشهيرة، « على وعلى
أعدائى يا رب ». وهذه هى ألبس حاله، فهو الآخر شمشون لم يظهره الألم، بل زاد من
ضراوته وانعزاله، ولذا فهو يسعل النار التى سباني على الدبر وعلى المدينة، والتي ستحرق بناته
وتؤدى إلى هلاكه هو فى نهاية الأمر

انظر هناك! إن السنة اللهب المألحة تفر إلى أعلى
ويداى هاتان هما اللتان قامتا بهذا الفعل
ويدى هى التى أوقدت هذه النار الجنائرية
حتى تلتهم ألسنتها عظمة وذنوب أمة فاسدة
تتحول إلى خراب أبد الدهر، ينشق اليوم فوق قلاعها فى الليل.

وفى جزء آخر من القصيدة يصف باروخ مشاعره أثناء التهام السنة النار المدينة:
وفى أثناء الضوضاء والفوضى جريت فى شوارع المدينة

لأرى أعدائي بأرواحهم المحطمة، ولأشهد هزيمتهم
ولأراقب الدموع تسيل من عيون الأب، حينما يسمع
صوت ابنه يئن وهو يحترق فى الفرن، وأشعر بالشماتة
لقد ضحكت، وضحكت فى شوارع المدينة على الأمهات الباقيات.

وباروخ لا يقوم بفعله هذا نتيجةً لاستجابة عاطفية مباشرة لموقفه، أو بناءً على تدبر
عقلانى، بل إننا نكتشف أنه مثل شمشون، لا يتصرف إلا بناءً على وحي ربانى (أو وحي قلبى
بمعنى أصح):

تتملكنى روح عملاقة، تستيقظ فى صدرى
تهمس، وتتحدث، وتنصح، ممسكة بأوتار قلبى
ولكنها تهمس لى برفق، الآن يحل السكون والظلمة
وتخيم سحابة رمادية، سيدة الظلام.

ويحلل الظلام يحاول البطل أن يعرف ماذا يطلب منه هذا الصوت الربانى، وفى نهاية
الأمر يعرف أن عليه أن يفعل شيئاً، ولكنه لا يعرف طبيعته على وجه التحديد، وسريعاً ما
تنقش الغيمة، وينبعث صوت الرب مثل هدير الأنهار مرتفعاً، يغطى على صوت الدنيا، إلى أن
يرى باروخ:

فوق صورة قديس شمعة وحيدة تشير إلى، واقفة يرتعش لهيبها
وهكذا أحضرها ربى إلى يدي مثل نور الخلاص
وبغثة أضاءت حجرات روى المظلمة
ويبدأ الحريق، وتبدأ ألسنة النيران فى التهام كل شىء، ولكنها ولا شك نيران ربانية
آلاف الألسنة الصغيرة والشرارات تمطر فوق كل شىء
كما لو كان نور الله قد تساقط متناثراً من السماء نفسها فوق الأرض.

ومن الغريب أن الشاعر يربط بين نور الخلاص ونور الله من جهة، وبين النار المهلكة
الحارقة من جهة أخرى، ولكن الإله القبلى لا يكثرث إلا بأبناء قبيلته. والشاعر فى القصيدة

نفسها، وعن وعى أو عن غير وعى، يصف النار ووصفاً أقرب إلى الصدق من وصفه إياها فى
الآبيات السابقة:

إن النار مثل آلاف الألسنة العملاقة، جاءت تلتق الحوائط
وهو بهذا يربط بين النار والأشياء الكريهة فى نفسه، ثم يضيف قائلاً:
ارتفعت ألسنة النار وأحرقت، ولعقت السقف
مثل الثعابين الصغيرة التى تلتف فى صمت وتضحك فى خبث.

إن نار باروخ أبعد ما تكون عن الطهر والبراءة، واستخدام الشاعر لصورة الثعبان، وهى
صورة الشيطان التقليدية، ليدل أكبر دلالة على أنها ليست بنار ربانية، أو أن باروخ من عبدة
إله من نوع خاص، لا مكان للرحمة أو الشفقة فى قلبه، ولعل هذا يفسر لماذا تعصف نيران هذا
الإله بكل مظاهر البراءة فى القصيدة، فهى تحرق بيت الشاعر نفسه، وتأتى على أشجار
حديقته، وهى كما رأينا من قبل تهلك الأطفال، بل إن باروخ ليجد لذة خاصة فى مشاهدة
هلاك الأبرياء:

حينما أمسكت النيران بالحائط
أمسى قلب العصفورة الخائف مثل قطعة ثلج
وحومت دون جدوى حول العش
ثم أسرع عائدة مرةً أخرى
أجنحتها المرتجفة تغطى العش
تصرخ من أجل أولادها عند صدرها
مرتجفة، مرتعشة، باكية من الخوف
وتحوم مرةً أخرى، فألسنة اللهب تقترب
مرة تلو الأخرى تدور حول العش
ولكن ليس هناك من ينقذها أو يجمعها
لو أننى أردت، لأنقذت العش
وال مخلوقات التى فيه بكل يسر

ولكن لم أستطع أن أفعل شيئاً... كما لو كانت قوى

كلها ولّت... برهة وجيزة

ألم تكونى أنتِ مثل

العصفورة وأولادها؟!

من تملكته الشفقة عليك؟ ألم يكن مصيرك

أنتِ وأولادك، مثل مصير العصفورة القاسى الفط؟!

ووصف الشاعر المشهد غنى عن التعليق، فهو بجسّد وبشكل حاد عنصريته ولا إنسانيته.

ويبدو أن تشرنخوفسكى كان ينجذب دائماً إلى الشخصيات المتطرفة العنيفة الانتحارية فى التاريخ اليهودى، وبركوخا هو واحد من هذه الشخصيات الشستوبية (إن صح التعبير) التى اتخذ منها الشاعر اليهودى مثلاً أعلى، فعلى قصيدة كتبها فى شأنه، يشكر الشاعر من الظلم الذى لحق بابن الكوكب (بركوخا)، والكوكب هو من المسيح المخلص، الذى سباه شعب الجحود ابن الكذب (بركودينا)، وكودينا هى القرية التى وُلد فيها بركوخا، وكان يسرى بركودينا قبل تقمصه شخصية المسيح المنتظر. ويعبر الشاعر فى قصيدته هذه عن أمته فى أن أجيال المستقبل ستريث هذا العار، وأن شعباً قد يظهر من أدران النقي، سيعتد إلى النصل اعتباره وما يستحق من تجميل. وقد كتب تشرنخوفسكى مسحة من الشعرية الوحيدة عن ثورة بركوخا، وعن انتحاره هو وأنشاعه. من كل ما تقدم يمكن أن نخلص إلى أن القرار اليهودى القبلى فى شعر تشرنخوفسكى قديم وواضح ساماً، وأن روايته هى دأب من الوحيدة - قد شككت نشأته وقيمه اليهودية.

ولكن لكل من القطلين - العلمائى أو الوثنى والدينى، رغم تعارضيهما وسافقتهما - وجود حقيقى فى شعر تشرنخوفسكى، ولذا كان على الشاعر أن يحسم هذا التناقض بطريقة ما، وقد لجأ تشرنخوفسكى إلى الحل الصهيونى، المتمثل فى الإبقاء على الجوهر الأسطورى للفكر القلتى اليهودى، وإضفاء غلالة من العلمانية المعاصرة عليه. يقترح الشاعر - على سبيل المثال - أن يُعاد بناء اليهودية فى أرض فلسطين، واليهودية التى ينادى بها تشرنخوفسكى ليست هى اليهودية التقليدية «المتحجرة» والمبنية على الدراسة والتفقه، بل هى يهودية جديدة عفوية، تؤمن بالروح، وتعادى الفكر. وهو يرحب بظهور الصهيونية؛ لأنها - فى تصوره - تحتاج هذا الضرب

من اليهودية: « إن اليهودية المعادية للفكر قد أعطتنا هرتزل وأتباعه... وجابوتنسكى ورجال جماعة البيلو، ومعظم الحالوتسيم (الرواد). وهذا النوع من اليهودية، وليست اليهودية التقليدية هى التى ستبنى الوطن القومى ». إن اليهودية الجديدة لا علاقة لها بالتراث اللاهوتى اليهودى، أو بكتب المفسرين والشرح والمعلقين، التى لا حصر لها ولا عدد، بل إن هذه اليهودية الجديدة لا علاقة لها بالقديم حتى من الناحية الوجدانية. يقول تشرنخوفسكى: « إن العالم يتكون من المنتصرين والمنهزمين... والمنهزمون أكثر عددًا من المنتصرين... وأنا حامل لواء أنشودة النصر، وأريد أن أشق طريقى فى العالم كأحد المنتصرين، وحظى كيهودى أن أكون شاعر الهزيمة... ولكنى كيهودى، سأظل أحمل أنشودة الغزو ». إنه يرفض تاريخ الاستشهاد والخنوع والهزيمة، بمعنى أنه يرفض التاريخ اليهودى أو تواريخ الجماعات اليهودية كلها، والشخصية اليهودية برمتها، أو الشخصيات اليهودية المختلفة، وينادى بيهودية جديدة، يهودية الغزو والبطش.

ولكن تشرنخوفسكى - على طريقة الصهاينة - يعود إلى التاريخ العبرانى القديم، لا ليدرسه ككل، بل ليركز على بعض النقاط فيه، التى تساند وجهة نظره، فهو مثلاً يعود إلى فجر التاريخ اليهودى، ليكتشف أن الشعب اليهودى كان يعيش على صلة وثيقة بالطبيعة، أى أنه يمزج بين الوثنية الطبيعية والعقيدة اليهودية، ويرى الواحد مرادفًا للآخر، وهذا ما يقوله فى السوناتا التاسعة، من مجموعة السوناتات المعنوية، إلى الشمس:

إن أجنحة الليل البدائية تنشر الصلوة فوق العالم

ويلتحم سر الصحراء بالصلوة

ثم تخرج القبائل المجتمعة من خيامها فبق كل بل

لتنحنى لإله الشمس مرتجفة، فى سرانها وضرائها

بدلاً من أن تنحنى للإله.

وإذا كان اليهود قد حل بهم الشتات، وتركوا تلك الحياة الطبيعية الأولى، إلا أن طقوسهم

- حسبما يرى الشاعر - تدل على قوة الوشائج التى تربطهم بالطبيعة:

ورغم أن الأمة غيّرت سماواتها، سماواتها الزرقاء

ورغم أن نجومها أظلمت، ورغم أنها تنزح تحت غير سماء القرية

ولا تزال تتقدم طوراً للأمام وطوراً للخلف

إلا أنها تخرج مرة كل شهر في ليل الأسرار
لتارك القمر، تماماً كما كانت تباركه
حينما كانت فوق قمة جبل الجبال، حيث يقطن الإله الخالد.

ويندو أن تشرنخوفسكى وجد يهوديته المنشودة في العصور الضبابية الغامضة. التي
سبقت غزو القبائل اليهودية أرض كنعان، فأشودته - كما يدعى هو نفسه - تستمد حياتها من
الأيام القديمة، والدم الذي يجري في عروقه هو دم غزاة أرض كنعان، الذين تركوا لأولاد أولادهم
رؤية لوطس يهودى، يمتد من نهر الفرات إلى الجزيرة العربية. وفي قصيدة « إنى أسمع إيقاعاً »
يؤكد الشاعر أن أسلافه جيل من الرعاة، غزا وفتح أرض كنعان لشعب لا أرض له، وقد سعى
الشاعر هذه القصيدة « وعد بلغور الذى ظهر قبل وعد بلغور »، وهى تسمية صريفة ولا شك.
تعضينا مفتاحاً لفهم أساطير تشرنخوفسكى العلمانية، فهو يؤمن ببعض الأساطير اليهودية
القديمة؛ مثل الشعب المختار، والعودة إلى أرض الميعاد، والرب الذى يقود شعبه إلى هذه
الأرض، ولكنه يحول كل هذه الأساطير إلى برنامج سياسى قومى، يتبناه بمنتهى الجدية.
وبينما زعم وعد بلغور أنهم أخذوا بعين الاعتبار الحقائق التاريخية والسياسية، مثل وجود
شعب « غريب » فى أرض الميعاد (ومن هنا صاغوا تلك الوثيقة السياسية بلغة غامضة
مراوغة)، نجد أن تشرنخوفسكى أسير رؤياه الأسطورية، لا يرى سواها، وإذا كان الواقع مغيراً
للرؤيا، فهذا لا يهم على الإطلاق، فالإنسان اليهودى الجديد العارى، الفاتح، المؤمن بالعنف،
يمكنه أن يعالج الموقف، وهذا هو فى الواقع ما تريد أن تفعله لنا قصيدة تشرنخوفسكى « وقت
الحراسة »، التى كتبها فى تل أبيب فى عام ١٩٣٦ م.

هذه الليلة أيضاً سنضطر للسهر

ممسكين بالسلاح مبقيين إياه فى أيدينا

ممسكين بالمدفأة، أو العصا، أو المنجل.

وهو يقف مدججاً بالسلاح، لأنه فى حرب مع « رجال الصحراء المتوحشين »، ناسياً أو
متناسياً أنه هو الغازى وأنه هو السارق، ولكن رؤية الصهيونية تعميه عن رؤية إنسانية
الآخرين، وأحياناً عن وجودهم.

ومن أشهر قصائد تشرنخوفسكى على الإطلاق قصيدة « أمام تمثال أبوللو»، التى يمزج فيها بين التيارين المتناقضين، مبيّنًا أن « وثنيته » اليونانية لا تختلف كثيرًا عن عبادة الذات القومية اليهودية القديمة، التى أحيّاها الصهاينة فى عصرنا الحديث:

أتيت إليك، يا رب العصور المنسى، رب الأزمنة القديمة والأيام الآخر
يا من تسير عواطف الرجال الأشداء، تحطم قواهم وهم بعد فى ريعان الشباب!
يا رب أجيال من الجبايرة الأشداء والعمالقة، تهزم بجبروتهم حدود أوليمبس
موطن أبطالهم، ثم تزين جباههم الأبية بأكاليل الغار.

إن الشاعر يأتى لأبوللو إله القوة، لأنه ينتمى إلى « شعب مريض»، ويقبل على إله الفرع، لأنه عضو فى « قبيلة من البؤساء »:

فقد أتيت إليك، أما زلت تعرفنى؟ أنا اليهودى.. غريبك منذ القدم!
إن مياه كل محيطات العالم بكل هديرها المتعدد
لا يمكنها أن تملأ الهوة الفاعرة فاهها. والتى تفصل بنى وبينك.

السماء نفسها، والسهول الفسحة الممتدة، لا سكنها أن تسد الهوة التى تفصل بين تورا
أسلافى وديانة عابديك.

ولكن هذا اليهودى قد سام يهوديته، وخساق بها درعًا، ولدا فهو « يعود » للإله اليونانى،
ولكنه فى الوقت ذاته يعود للحقول والأرض، ولدا يهودية حديثة صاغها الشاعر فى مخيلته:

إننى أول من يعود إليك فى لحظة أمقت فيها محالب الموت
روحى الحية ملتصقة بالأرض، تحطم السلاسل التى تغلها
وليس اليهودى وحده هو الذى يبعث من جديد، بل إن إلهه أيضًا يمارس نفس التجربة:
لقد هرم الشعب، وإلهه هو الآخر نالت منه الشيخوخة

والعواطف التى كبح جماحها
تثب إلى الحياة مرة أخرى من سجن السنين
تصيح كل عظامى: نور الإله هو نورى

ويهتف كل عضو في الحياة.. آه.. الحياة
نور الإله والحياة.

وفي المقطع الأخير من القصيدة، يتضح لنا بجلاء أن الشاعر لا يهرب من يهوديته ولا من إلهه، وإنما يعيد صياغتهما بشكل سطحي، فاليهودي العائد لأبوللو ليس إلا اليهودي القديم، الذي كان يعيش متصلاً بالطبيعة، دون وعي تاريخي أو أخلاقي، بل وما أبوللو سوى إله اليهود، الذي قاد شعبه إلى أرض كنعان:

وأنتيت إليك، أنتيت إليك لأسجد أمام تماثلك وصورتك، يا رمز تآلق الحياة

أسجد وأنحني أمام الخير والسمو، ولكل ما هو مجيد في هذا العالم

لكل ما هو رافع بين المخلوقات

ولكل ما هو متسام في ديانات الكون البدائية، إنني أنحني للحياة، وللبسالة والجمال

إنني أنحني لكل الأشياء الثمينة، التي سرقتها الآن الجثث الحية والذرية العفنة

الذين يثورون على الحياة التي منحنا إياها الإله القادر، رب البرية، المليئة بالأسرار

رب الرجال، الذين غزوا أرض كنعان كالعاصفة، ثم قيدوه بأغلال تعاويذهم.

إن تصور تشرنخوفسكي لليهودي الجديد مبني على أسطورة لا تختلف في أسطورتها ولا في لا إنسانيتها عن الأساطير اليهودية القبلية القديمة، التي يدعى الشاعر أنه يرفضها، كما أن إلهه القومي العلماني - إله الأفراح والحياة اليهودية الجديدة - لا يختلف في تعطشه لدم الأغيار عن إله باروخ الذي يتلذذ برؤية هلاك الأبرياء.

وقد هاجر تشرنخوفسكي مع مَنْ هاجر من الصهاينة إلى فلسطين، واستقر فيها، وكتب قصائد تؤيد الغزو الصهيوني لأرض كنعان، كما أسهم في الدعاية الصهيونية بشكل واضح، ومع ذلك كانت تمر عليه لحظات يخامر فيها الشك من كل هذه «الوضاء»، وقد عبّر عن هذا الشك في قصيدة تسمى «ليس لي شيء يخصني»، ولعل من المفيد أن نذكر أن القصيدة كُتبت في القدس عام ١٩٣٩م، وهي تعبر عن إحساس غامر بالغربة:

ليس لي شيء يخصني، ولا حتى مائدة، وأحياناً حينما تنسج اللحظة الواهنة الشاحبة

خيوط العنكبوت حول روحى المثقلة، فى الليالى الرهيبة، أو فى منتصف الليل الساكن
حينئذٍ يبدأ قلبى، الذى سأم أكاذيب الغوغاء، فى الصلاة من أجل لمسة يد رقيقة.
وفى حجرته فى القدس يستمر الشاعر فى التأمل:

داخل أربعة حيطان غرفة ليست لك، حيطان احتكت بها أجساد الغرباء
مغيّرين ألوانها بنظراتهم ولمساتهم، أيديهم صقلت المزلاج، وجعلت مقبض الباب لامعاً
نسج العنكبوت بيته فوق المدخل الحزين، فوق التراب الذى خلفه الغرباء
والذى يحكى عن رغبات الآخرين وأذواقهم

خيوط العنكبوت فضة وقبيحة، والغرفة ليس فيها أى شىء تبحث عنه عيونك بوله...
لا ولا يوجد فيها أى تذكّار سعيد

يؤنسك برموزه، ويلمح لك بالنور والصوت، كما أعرف هذا أيضاً، إننى لن أبتنى أبداً
بيتاً، لا ولن أمتع ناظرى برؤية المعزل الذى يضرب الصخر،
أو بالأرض التى تطهر عريتها لى ترسى الدعائم.

لا ولن أبارك كل طوبة كلما ارتفع الحائط، لا ولن يشدو قلبى حينما يشيّد السقف القوى.

ويستمر الشاعر فى سرد الأشياء التى لن يبالها فى حياته.. فهو لن يمكنه أن يغرس شجرة
أو يرويهها، كما لن يمكنه أن يحنى سرهما

لقد تجولت طيلة حياتى، وربما سأسنم فى النحوال
وملكية الأرض ليست من نصيب المتجول، إنها ليست من نصيبى.

وحينما يتعرف الشاعر على لاجذريته، وعلى هويته كجوال أبدى يقول:
حيث إن هذه المائدة ليست لى، فلن أضع عليها شيئاً أملكه كليةً، شيئاً يظل معى أينما
ذهبت.

هذا الشىء هو تمثال من حجر: رمزاً لرغبته العارمة فى شىء من الثبات والديمومة، (وإن
كان فى الوقت نفسه رمزاً لرفضه العقيدة اليهودية، التى تثقل كاهله، والتى تفرض عليه تراثاً

لا يمت بصلة لوضعه كإنسان فى العصر الحديث. ففى سفر الخروج (٥،٢٠) يُطلب من اليهود ألا يصنعوا تمثالاً منحوتاً ولا صورة ما، «مما فى السماء من فوق، ومما فى الأرض من تحت، ومما فى الماء من تحت الأرض» ولأن القصيدة تعالج لحظة ضعف فردى غير قبلى، فهى تنقسم بعمق إنسانى، يتخطى إلى حد ما حدود رؤيته القبلية (رغم أن القبلية اليهودية تترك أثرها على بعض الأبيات الشعرية) ولعل أصدق دليل على اتساع تجربة الشاعر فى هذه القصيدة، هو نوع التمثال الذى يريد، فهو يريد تمثالاً لوسى أو هوميروس أو أفلاطون، أو جوته، أو شكسبير أو أشعيا أو عشقوت والقائمة - كما نرى - غير مقصورة على أبطال اليهود وأنبيائهم، وهذا ضرب من الهرطقة ولا شك! وكل التماثيل التى يريدha الشاعر مصنوعة من مادة صلبة، فهو يريد تمثالاً مصنوعاً من حجر البارلت أو النحاس أو الخشب أو الحديد أو العاج، والإشارات المتعددة لتلك المواد الصلبة تدل دلالة واضحة على تعطش الشاعر إلى حياة ثابتة، ولكن لتذكر أن الشاعر يطلب تمثالاً متنقلاً، أى أنه يريد حياة حقيقية، فيها قسط من الثبات وقسط من الحركة، حياة لا تسيطر عليها المطلقات اليهودية الثابتة.

ولكن يجب أن نشير إلى أن لحظة الإحساس بالغربة هذه لحظة نادرة، بل يمكن القول: إننا لم نجد أية قصيدة أخرى فى أعمال تشرنخوفسكى تماثلها، فقصائده الأخرى تعبر إما عن تمرد كامل على اليهودية، أو تقبل أعمى لها، أو محاولة لمزج التمرد بالتقبل عن طريق طرح تصور جديد لليهودية: تصور ينبع من أساطير علمانية وثنية، ذات ديباجات يهودية!



هتلر يحاكم اليهود

دراسة فى رواية جورج ستاينر نقل أ. هـ. إلى سان كريستوبال

جورج ستاينر (١٩٢٩م) مؤلف وعالم لغوى بريطانى يهودى، يعمل حالياً أستاذاً فى جامعة كامبردج وچنيف، من أهم مؤلفاته تولستوى أو دوستوفسكى (١٩٥٩م)، وموت المأساة (١٩٦٠م)، الذى يذهب فيه إلى أن سبب موت المأساة هو المنظومة المعرفية المسيحية ثم الماركسية، أما فى اللغة والصمت (١٩٦٧م)، فإنه يتناول مسألة التآكل التدريجى للرؤية الإنسانية (الهيومانية)، بسبب إفساد اللغة عن طريق الدعاية السياسية والإباحية والماركسية، ومن ثمَّ يصبح الصمت هو الاستجابة الوحيدة اللائقة بفضائع عصرنا، وفى قلعة بلوويرد (١٩٧١م) يبيّن أن ثمة علاقة بين التجريد الموضوعى، الذى يتسم به البحث العلمى، وبين عدم اكتراث البشر بالحقائق السياسية الاجتماعية المتعينة. وقد طوّر ستاينر موضوع اللغة فى كتابيه خارج حدود الدولة (١٩٧١م)، وبعد بابل (١٩٧٥م)، حيث حاول أن يقدم نموذجاً لعملية الفهم والإدراك.

كتب ستاينر رواية قصيرة بعنوان نقل أ. هـ. إلى سان كريستوبال، ولم تحدث الرواية ضجة كبيرة وقت صدورها، ولكنها حينما تحوّلت إلى مسرحية تُعرض على مسارح لندن، أصبحت حديث الناس وموضع سخطهم ومحط إعجابهم. ويجب أن نقرر ابتداءً أن هذه الرواية القصيرة، ليست مجرد رواية سياسية محصورة فى نطاق الصهيونية، وإنما هى رواية ذات مجال إنسانى واسع، تتناول عدة موضوعات، بعضها سياسى والآخر فلسفى. ويمكننا القول بأن الرواية تأخذ فى شكلها المباشر شكل «رحلة مغامرات» من النوع المعروف، كما أنها تتضمن عناصر كثيرة من القصص البوليسية.

تبدأ الرواية بالإشارة إلى شائعة، مفادها أن هتلر لم ينتحر، وأنه لا يزال على قيد الحياة،

مختبئاً في مكان ما في أمريكا اللاتينية (كما فعل عدد كبير من الزعماء النازيين، ومن بينهم
أيخمان). وتحكي الرواية كيف أن أحد اليهود الذين نجوا من معسكرات الاعتقال، يؤمن بصديق
أثره، إلى أن يتأكد من وجوده في داخل أعماق غابات الأمازون في البرازيل، فيُعد الحائط
والخطة اللازمة، ويُجند مجموعة من اليهود الأوروبيين والإسرائيليين، الذين يؤمنون بنظريته،
لتعبر البحار والقارات، ثم تخترق الغابات إلى أن تصل النقطة المذكورة، وهناك تجد هتلر وحده
هرماً يعيش مع حارسين، عندئذ يقوم أفراد المجموعة بقتل الحارسين، ثم يحملون غنيمة
البشرية إلى سان كريستوبال في البرازيل، على أن يرسلوا به إلى إسرائيل كي يُحاكم هناك.

الرواية إذن رواية مغامرات بوليسية في حبكةها (أو حدودها)، مثل روايات شارلوك هولمز
وأرسين لوين، ولكنها بغير شك أكثر من ذلك، فهي أيضاً رواية بحث، تتحول فيها الأحداث
السطحية إلى رموز مركبة وقضايا عميقة. وهو بحث يقوم به عدة أوروبيين في محامٍ غابات
الأمازون المظلمة، وهي في هذا تشبه الرحلات ذات السطح الأولى المنكر (بالبحرية أريد
تايب Archetype)، حيث يترك الطفل عالم الخارج المألوف للعوض في الظلام، وليوجه
المجهول والشر (مثلما يحدث لما راي في رواية كبرياء قلب الظلمة) والنقطة التي تختفي فيها
هتلر تُوصف بأنها «جَهَنَّم الخضراء»، فهي جهنم التي يحس منها السطان، فتدأها وصف
درجة الغليان، ورمالها المتحركة لا تظهر على أية خريطة، وهي شامخة بأنها أرض المستكشف
والهواء الكبريتي الجهنمي، وإذا ما أسعد المرء محاسن في هذه البقعة، فإن الظلام الدامس
يحيط بها ويلفها، حتى يبدو وكأن الضوء بذراع بحث محسنة، وحسباً سحر النساء هناك،
فهى لا تمطر مطراً عادياً مثل الذي نعرفه، بل هى تهطل كاشلالاب السوداء، التي تندفع لعدة
أيام وليال، تقتلع فى طريقها الأشجار السامة، ويحول الغابات العلسان إلى بحيرة يغلوها
الرُبد، ولا يمكن لأى شخص أن ينجو فيها بحياته؛ حينما تخطر الدنيا فى هذه البقعة، يتعاضى
الهنود المخدرات، حتى يسقطوا فى غيبوبة كاملة، ولا تظهر بقعة واحدة من ضوء الشمس لعدة
أيام، والخفافيش التى تمتص دماء البشر، والثعابين السامة والحشرات القاتلة، كلها تهاجم
الإنسان فى هذه البقعة، وتفتك به وتدمره أينما ذهب.

ومع هذا تُوصف البقعة بأنها «أقرب شىء إلى الفردوس على الأرض»، فقد أصاب
الإنسان الأجزاء الأخرى بالبوار والخراب، فاقتلع الأشجار وشوه الغابات وألقى فيها

بالقاذورات، أما فى هذه البقعة فثمة أمثلة حية على الفردوس؛ الزهور الياضعة التى لا يُعرف لها اسم، أوراقها فى رقة خيوط العنكبوت، يشع بريقها على حافة المستنقعات، والنجوم تندفع فى سكونها إلى قبة السماء.

ولكن لماذا تُوصف البقعة بأنها: جهنم والجنة، الجحيم والفردوس، دار العذاب ودار الهناء؟ لعل الروائى يقصد أن يظهر البقعة كجنة بسكانها الهنود، الذين يعيشون فى وئام مع الطبيعة على عكس الإنسان الأوروبي، الذى يحاول هزيمة الطبيعة، وافتراسها، ولعلها محاولة من جانبه لإظهار تداخل الحقيقة والزيف، وهذا هو أحد الموضوعات الأساسية فى الرواية.

والقصة كما قلنا « قصة بحث »، ولكنه بحث لا يكلل بالنجاح، إذ تبدأ القصة بأشياء واضحة ومحددة، أو شبه محددة، فنحن نعرف أن هتلر السفاح هرب إلى غابات الأمازون واختبأ هناك، وأنهم قبضوا عليه، ولكن يوجد من البداية إلى النهاية (أو ما يشبه النهاية) خيط طويل متعرج، فنعرف شيئاً من الحقيقة ثم نفقدها، ونقترب منها ثم نبتعد عنها، ولا نكاد نمسك بالخيط حتى يفلت من بين أصابعنا. ولنأخذ هتلر نفسه، هذا المركز الأساسى للرواية: مَنْ يكون؟ هناك أولاً النظرية القائلة (التى يأتى ذكرها فى الرواية) بأن هتلر كان يحتفظ دائماً بشبيه له، وأنه حينما حانت اللحظة الحاسمة فإن الذى انتحر هو الشبيه وليس هتلر نفسه، ولكن هناك دائماً الاحتمال أن يكون الشبيه هو الذى فر، وأن الذى انتحر هو الفوهرر، ولكن من صدق؟

وثمة نظرية أخرى، ترد أيضاً فى الرواية، نقول: إن هتلر كان فى واقع الأمر يهودياً، أو على الأقل تجرّى فى عروقه دماء من أصول يهودية. (وهذه الرؤية الروائية قد لا تستند إلى حقيقة تاريخية، ولكنها تستند إلى شائعة تاريخية، إذ يُقال: إن هتلر كان طفلاً غير شرعى لرجل يهودى عاشر أمه وهجرها، ويُقال: إنه لهذا السبب حُرقت كل الأوراق فى أرشيف قرية لنز، بعد أسبوع من تولى هتلر منصب مستشار ألمانيا). « هل قتل هتلر كل اليهود لأنه كان فى واقع الأمر يهودياً، حتى يصبح بذلك هو اليهودى الوحيد المتبقى؟ وإن لم يكن هتلر يهودياً، كيف تأتى له إذن أن يفهم اليهود فهمًا كاملاً؟ » هذه هى بعض الأسئلة التى تطرحها هذه الرواية الخلافية.

تختلط فى هذه المقطوعات « الحقائق » المصمتة، بالنظريات المجردة، بالشائعات التى لها أساس واهٍ من الصحة، بالأكاذيب التى ما أنزل الله بها من سلطان، بالتأملات الفلسفية،

التي تخرج بنا عن دائرة الواقع المباشر لتدخل بنا عالم الأنساق الفكرية، بالأحاسيس الذاتية التي لا تحتمل الصدق أو الكذب؛ لأنها مغرقة في الذاتية. من هو هذا المختفى الذي يجري البحث عنه؟ هل هو هتلر؟ هل هو جزار اليهود؟ أم اليهودي الذي سئم اللعبة وقرر أن يفجرها وينهبها؟ من هو هتلر؟!

ثم ما الهدف من رحلة البحث والانتقام هذه؟ هل الغرض منها هو فعلاً القبض على هتلر (أو شبيهه أو بقاياه) لمحاكمته؟ أليس من الأفضل الاحتفاظ بأسطورة هتلر الذي ذبح الملايين من اليهود، لأنه لو حوكم هتلر فإنه قد يصبح إنساناً أو مجرمًا عاديًا، وإيقاع القصص عليه قد يُنهي القصة أو القضية كليا؟ عند هذه النقطة تختلط الأمور في عقل القناصة اليهود، ويقترح أحدهم إطلاق سراح أسيرهم والاحتفاظ بالأسطورة.

ونحن لا نعرف شيئاً عن هتلر إلا من خلال الآخرين، فهو يصبح «جزاراً» أو شيئاً بعيداً نسمع عنه. في البداية يشيرون إلى «الجزار الأكبر»، ذلك الذي يشير بإصبعه إلى الثعبان فيولي مذعوراً، ويشع من عينيه بريق غريب، وتتحرك شفاته أثناء نومه، وكأنه لا يزال يُدلى بإحدى خطبه الشهيرة للجماهير الألمانية، فيسحرها ويُنيهما ثم يُملى عليها إرادته.

نعم! هذا هو هتلر، ولكنه بعد أن يُلقى القناصة القبض عليه يصبح واحداً منهم، بل إنه يحميهم، فيحذروهم من الخفافيش ماصة الدماء، ويكون بمثابة المرشد لهم في الغابة، وحينما يسقط من على المحفة التي يحملونه عليها، يضحك الجميع على ما حدث، وحينما يُصاب أحدهم بالحمى يُرشدوهم إلى كيفية تريضه، بل ويُساعدوهم هو نفسه في ذلك. ومن أطرف الأحداث في الرواية حادثة تنكو الهندي الأحمر، الذي يراقب هذه المجموعة من الرجال البيض التي تحمل رجلاً، فلا يرى فيه سوى رجل عجوز، شأنه شأن رجال قبيلته من الكهول، الذين يجلسون على مشارف الأبدية، ولذا فحينما يُقرر أن يتواصل مع أفراد المجموعة، «فإنه يذهب مباشرة إلى حيث كان هتلر منحنياً فوق ظله، فينحني أمامه ويضع هديته عند أقدامه، فهو يعرف أنه لا بد من تكريم الكهول، وأن الذين بلغوا من العمر عتياً - مثل هذا الرجل المنحني القامة - آثمن من الأحجار الكريمة». وبعد ذلك يتقدم إليه قائلاً: «أيها الرجل القديم، فلتوص أسلافك بي خيراً». وحينما يسمع هتلر صوت الموسيقى لأول مرة بعد مرور ثلاثين عاماً، فإنها تشجبه ويطلب سماع المزيد، ولكن قناصيه يرفضون، وكأنهم هم ممثلو الشر في هذه العلاقة، وهكذا تختلط الحقيقة مرة أخرى في شخص هتلر ذاته: من الجزار؟ ومن الضحية؟

وتتكشف أحداث القصة من خلال مجموعة من الأضداد، أوروبا مقابل الغابة، والحضارة مقابل الطبيعة، والزمان مقابل اللزمان، ولا يروى القصة شخص واحد ولا عدة أشخاص، وإنما يلجأ الكاتب إلى عدة وسائل قصصية، فنحن نتعرف إلى الشخصيات، إما من خلال الحوار أو من خلال مختارات من مذكرات كتبها إحدى الشخصيات، أو حتى من خلال استجواب ومعظم الشخصيات مهم على مستوى القصة المباشرة، ومع ذلك فإن لها دلالتها السياسية، ثم هي أخيراً نماذج إنسانية، لا يمكن ردها إلى مستوى القصة المباشر، أو حتى إلى المستوى السياسى الأقل مباشرة. ولنأخذ لايبير اليهودى، الذى اقتفى أثر هتلر، ووضع الخريطة التى اهتدى بهديها القناصة، ورسم الخريطة التى اتبعوها، فلنأخذه مثلاً على ما نقول، نحن لا نقابله مباشرة طيلة الرواية، وإنما نعرفه من خلال الشخصيات اليهودية الأخرى، التى تتحدث عن حقه وإصراره، وتتحدث أيضاً عن عذابه فى معسكرات الاعتقال، هذا العذاب الذى حوله إلى شخصية متعصبة لأقصى حد، مستوعبة استيعاباً كاملاً فى أهدافها؛ ولذا فهم يرون أنه لا وجود لهم خارج تصوراته وأحلامه وأوهامه، وهم يظنون أن لايبير فى انتظارهم بعد نجاح مهمتهم، ولذا فهم يستمرون فى إرسال الرسائل عن طريق اللاسلكى، دون أن يتلقوا منه أية إجابة، إذ يبدو أنه قد مات.

ومع هذا يوجد فصل كامل، عبارة عن إشارة لاسلكية يرسلها لايبير (قبل موته الذى لم يعرف به الآخرون)، يخبرهم فيها بما يجب أن يفعلوه مع هتلر، وكأن روحه تستمر معهم فى مهمتهم، حتى بعد فناء جسده: «وصلت الرسالة، هل تسمعوننى؟ لا تدعوه يتكلم، أو فليتكلم بضع كلمات وحسب. دعوه يعبر عن حاجته، أن يقول ما يبقيه على قيد الحياة، ولكن لا تسمحوا له بأكثر من هذا.. إن نظرتم إليه باعتباره رجلاً عجوزاً، تبلله المياه حين تسقط الأمطار، يرتعد حتى العظام.. إذن سينتابكم الشك، ستظنون أنه إنسان مثلاً، وأنه لم يرتكب ما ارتكب من جرائم. اسمعوا إلى ما أقول: إنى أناديكم، هل تسمعوننى، كمّموه إن استطعتم، فهو يرتدى قناعاً إنسانياً. أخبرونى أنكم ما زلتم تذكرون جيكوب كابلان، مؤلف تاريخ الفكر الجبرى فى شرق أوروبا، الذى فرض عليه أن يرقص على جثث الموتى... راشيل نادلمان، فى وايت سبرنج، أوهايو، التى تستيقظ كل ليلة وفمها مبلل بالعرق؛ لأنه منذ واحد وثلاثين عاماً مضت سحبها ثلاثة كلاب، من كلاب الحرس الخاص». ثم يمضى لايبير فى ذكر أسماء الضحايا، دون أن يكمل جملة، ودون أن يقص قصصهم كاملة، فالهم هو التذكر، تذكر اسم «الملايين الستة» الضحايا، وهو تذكر يتخطى الكلمات، وقد خُيِّمت الرسالة كما يلى:

تتناهى روح القانون نفسها، روح القانون التى قتلها هتلر ثم مثل بها. وهو يبحث عن شيء من الثبات؛ ولذا فهو يعشق الموسيقى، فالموسيقى - حسب تصوره - تنجح فى خلق زمانها الخاص المختلف عن الزمان التاريخى، فهى تخلصنا من تعبان الماضى والحاضر والمستقبل، الذى يُزرع فىنا عند الميلاد، ولا يتسلل مبتعداً عنا إلا عند الموت. وهناك الهندى تنكو والقناصة اليهود أنفسهم، الذين نعرفهم واحداً واحداً عن قرب. إننا هنا فى حضرة الجنس البشرى عمومًا، والحضارة الغربية خصوصًا، وهى الحضارة المستولة عن الجريمة النازية، كما تقول الرواية.

والشخصيات كلها تكشف لنا عن شيء من الحقيقة، كلٌّ من وجهة نظرها، ولكن نظرًا لتعدد وجهات النظر تتضارب عمليات الكشف المختلفة، وبدلاً من أن تتعمق الرؤية، نجدها تتهالك وتتآكل وتكاد تختفى كلية. وتستخدم الشخصيات لغات وأساليب مختلفة، الأمر الذى يُثير قضية فى غاية الخطورة، وهى مدى حدودى اللغة كأداة للتعبير، وهذا هو أحد الموضوعات الأساسية فى الرواية. والمؤلف كما قلنا عالم لغة، ولذا فالموضوع ولا شك يشغل باله، وهتلر بالنسبة له ليس مجرد حرار اليهود، بل هو أيضاً القائد الذى نجح فى تحويل الكلمة من أداة للتعبير إلى أداة للتدمير، هو الذى أخذ اللغة، ساء كما أخذ تعذيب الضابط الروسى لعتقه فلم يُعبّر عن ذاته، وإنما عن الحقد الحقيقى، ساء كما فعل وكيل الوزارة الأمريكى الذى استخدم كلمات عديدة معسولة لئلا يلهى لسانه بصفاته، ولكنه فى واقع الأمر لم يقل شيئاً، ولأن اللغة فاسدة ومغوية، نجد أن لايسر يُحذر القناصة من الاستماع لحدوث هتلر، الذى يعرف أنه سيقودهم «نحو جهنم»، ويوصى الروسى، ويلج للموسيقى، على أن يصل إلى لغة تعبيرية جديدة، تفهر الزمان والفساد، وتتخطى الحدود. «لغة مبنية على المناسق - « هذا المحك النهائى لأرستقراطية الإنسان ».

وكما قلنا من قبل، لا ترد الأحداث فى الرواية حسب ترتيب حدودها فى الواقع، وإنما يخضع ترتيبها لمنطق الرواية الداخلى، فالقصة لا تبدأ بالحدث الأول من حيث زمان وقوعه، وإنما بالحدث الأهم؛ لحظة العثور على هتلر وتبدأ الرواية على هذا النحو (وهذه كلمات فتى صغير كان ضمن القناصة اليهود).

أنت!

الرجل العجوز يرخى شفتيه:

أنت... أهو حقاً أنت؟ بحق السماء انظر إلى نفسك الآن، انظر إلى نفسك... أنت... هذا
الذي خرج من الجحيم...

إنك حقاً هو، أليس كذلك؟ ها نحن قد أمسكنا بك.. سيعرفك الجميع، كل العالم ولكن
ليس بعد، إذ يجب أن نخرج بك من هنا. أنت في أيدينا، في أيدينا... أنت تعرف ذلك، أليس
كذلك؟ لقد أسلمك الإله إلى أيدينا، لم تلزم الصمت الآن؟ يا من صوته.. يقولون إن صوتك كان
قادرًا على (لم يكن الصبي قد سمع هذا الصوت قط)، يقولون إنك حينما كنت تتحدث كانت
تتحول أوراق الشجر إلى رماد، وكان الرجال يذرفون الدموع. يقولون إن النساء حينما كن
يسمعن صوتك، صوتك وحسب، إن النساء حينما كن يسمعن صوتك... ثم توقف. فأخرا امرأة
رأها كانت على ضفاف نهر جيارو، على بُعد عدة مستنقعات، عجوزًا لا أسنان لها جالسة
القرفصاء بجوار البركة الخضراء ولم تلوح لهم.

- كن يمزقن ثيابهن، لجرد سماع صوتك.

ثم تملكه الغضب.

- لم لا تتحدث؟ لم لا تجيب على؟ سيرغمونك على الكلام، سينتزعون منك الكلمات
انتزاعًا، أنت في أيدينا، نحن نمسك بك، بعد ثلاثين عامًا من محاولة اصطيدك، كابلان مات،
وكذا فايس وآسل. بلى، إنك ستتكلم، حتى يُنزع جلدك عن جسمك، وعن روحك.

« كان الصبي يصيح: الآن يمتص الهواء ويصيح. نظر الرجل العجوز إليه وأغمض عينيه ثم
فتحهما بسرعة وقال:

أنا..»

يبدأ الفصل الأول بسؤال، تتبعه عدة جُمَل، معظمها غير مفيد أو ناقص، كما أنه ينتهي
بسؤال، والسؤالان هما في واقع الأمر سؤال واحد، وكأن الروائي يريد أن يربط -من البداية-
بين الصيد والصيد، وبين الفريسة والمفترس، وبين هتلر واليهود.

والرواية هي محاولة للوصول إلى حقيقة ما: الذات الهتلرية واليهود، أو الجريمة والقصاص،
أو التاريخ والأسطورة. ولكننا لا نصل إلى أية إجابة قاطعة أو حتى غير قاطعة، وحينما نصل
إلى الفصول الأخيرة تتشابه الخطوط والموضوعات كلها، إذ يُقرر القناصة أن يعقدوا محاكمة
له «هتلر»، على الحدود الفاصلة بين الأضداد المختلفة: الغابة والتاريخ، والزمان واللازمان. وهم

يُقررون محاكمته بأنفسهم، خشية أن يقع فى يد الحكومة الأمريكية أو الروسية أو الإنجليزية، أو غيرها من حكومات الأغيار (أى غير اليهود)، فيُحاكمونه على طريقتهم هم، من وجهة نظرهم هم، ثم يصدرن عليه الأحكام، ويوقعون عليه القصاص وكأنه مجرم عادى، وبذا تضع دلالة الحدث وتنتهى الأسطورة.

يُعد القناصة العدة لمحاكمة هتلر، ويُعينون من بينهم مدعيًا ليقرا الاتهام، ومحاميًا للدفاع عنه، وشاهدين، أحدهما تنكوا الهنذى الذى يضع كرسيًا ليجلس عليه المتهم، ثم يُعينون واحدًا منهم قاضيًا ليدلى بالحكم.

ولكن تحدث المفاجأة الكبرى فى خاتمة هذه الرواية، التى تتناول موضوع عدم جدوى الكلمات أو حدودها الضيقة، إذ يتدفق صوت هتلر مدافعًا عن نفسه وكأنه الرعد أو السيل، أو ما شئت من عناصر الطبيعة، التى لا يمكن لأى كائن أن يوقفها! حتى يصبح المتهم وكأنه هو القاضى الذى يُحاكم قضاته، وكأنهم هم المتهمون. والفصل الأخير من الرواية هو دفاع هتلر عن نفسه، وسنترجم أجزاء طويلة منه لأنه أهم أجزاء القصة، وأكثرها دلالة بالنسبة لنا، وسنكتفى بالتعليق من آونة لأخرى. يقول هتلر دفاعًا عن نفسه:

«إرستريونكت (أى النقطة الأولى) لأنه يجب أن تفهموا أننى لم أختَر شيئًا. لم يكن الجنس المتفوق من بنات أحلام أدولف هتلر. الذى كان يحلم باستعباد الشعوب الأدنى. أكاذيب، أكاذيب. لقد تعلمت فونكم الحقبة هناك، قوة تعاليمكم الخفية، تعاليمكم أنتم، شعب مختار، شعب اختاره الله لنفسه. العرق الوحيد المختار على وجه الأرض، وجعله الإله فريدًا دون البشر».

ثم يقتبس هتلر من العهد القديم، ويشير خصوصًا إلى بطولات يشوع بن نون، وهو بطل قومى/ دينى، يتواتر ذكره فى الكتابات الصهيونية، ويوصف بأنه حرق المدن وخربها كليةً وأباد سكانها، نساءً ورجالاً وأطفالاً، حتى الحيوانات هى الأخرى أُبِيدت بحد السيف. ولذا فهتلر يرى أن كتاب اليهود المقدس تفوح منه رائحة الدم، ثم يُضيف قائلاً: «لقد تعلمت أن أى شعب لا بد وأن يكون مختارًا كى يُحقق مصيره، وألا يكون هناك أى شعب آخر فى نفس مرتبته؛ الأمة الحقيقية سر دفين، جسد واحد خلقه الله بإرادته، وخلق دمها الطاهر، خلقها سر الإرادة والاختيار، أن تهزم أرضها الموعودة، وتستعبد كل من يقف فى طريقها، وأن تعلن نفسها خالدة أبدية».

ومن الواضح هنا أن المصطلح الذي يستخدمه هتلر، يُذكر المرء بالمصطلح الصهيوني. وبمفهوم الشعب العضوي (فولك) والشعب المختار، ثم يستطرد هتلر قائلاً: "لم تكن عنصريتي سوى تقليد هزلي لعنصريتكم أنتم، تقليد هزيل. ماذا يكون الرايح الذي سيدوم ألف عام بالقياس إلى صهيون الأبدية.. فلتصدروا حكمكم على، ولكن يجب أن تصدروا حكمكم على أنفسكم كذلك.. أيها المختارون!"

والنقطة الثانية التي يُثيرها هتلر نقطة فلسفية، فهو يتهم اليهود بأنهم هم الذين اخترعوا فكرة الإله المفارِق، وفكرة التجاوز (ترانسندنس transcendence). ويتهم اليهودية بأنها أرسلت كذلك كارل ماركس بنزعت الطوباوية، والذي بشر بعالم جديد خالٍ من الضنك. ومتجاوز للأمر الواقع، واليهود بهذا المعنى هم الدين زرعو ميكروب اليوتوبيا، فاليهودي كالسر السرطاني الذي يجب استئصاله، ومن هنا كانت ضرورة الحل النهائي. ووجهة النظر التي يُفصح عنها هتلر هنا هي وجهة نظر نيتشوية بخوية حتى النخاع، لا تؤمن بأخلاق الضعفاء، ولا بالعدالة، ولا بالمساواة، ولا بإمكانية التجاوز. كما أن إليها ليس لها معارف ولا مظهر، فهي إله وثني متجسد في التاريخ، وهو في هذا لا يختلف كثيراً عن حيز الصهيونية لدولة إسرائيل. باعتبارها القداسة المطلقة وموضع الحلول. بل إن الصهيونية في انتقادهما للشخصية اليهودية (الدياسبورا) (الشتات) تقترب إلى حد كبير من وجهة نظر نيتشه في انتقاده المسحونة، ومن وجهة نظر هتلر نفسه في انتقاده اليهودية. وإذا كان هتلر قد طرح الحل النهائي (سعى الإبادة من خلال التهجير والسخرة والتصفية الجسدية) بالنسبة لليهود، وكاد يفتح في إحارته، فإن الصهيونية هي الأخرى تهدف إلى القضاء على يهود المعنى تماماً سرحلتهم إلى إسرائيل، حيث يتخلون عن دورهم التقليدي، ويصبحون أقوياء لا علاقة لهم بفكرة العدالة، ويتخلون عن الإله المفارِق المتسامي، ويعبدون العجل الذهبي الصهيوني. أي دولة إسرائيل.

ثم بين هتلر أن ما فعله قوبل بالترحيب الخفي من الدول الأوروبية، وعند هذه النقطة يُلقى هتلر في وجه محاكميه ببعض الحقائق عن الحضارة الغربية ككل: "أنا لم أخلق القبح، ولا أكن أسوأ القبحاء، بل إن الأمر أبعد ما يكون عن ذلك... كم عدد التعساء الصغار الذين قتلهم أصدقاؤكم (المستعمرون) البلجيك في الغابات، إما بشكل مباشر، أو بتركهم يموتون جوعاً، أو من مرض الزهري حينما اغتصبوا الكونغو؟ أجيئوا على يا سادة. أم يجب على أن أذكركم عشرين مليوناً، هذه النزعة الخلوية كانت قد بدأت وأنا بعد في المهد صبيّاً... في لعبة الأرقام

السوءاء لست أسوأ اللاعبين». ثم يؤكد هتلر أن ستالين ارتكب هو الآخر جرائم تفوق جرائمه هو كَيْفًا وعدًّا.

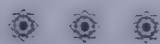
والنقطة الثالثة والأخيرة - التي يُثيرها هتلر - هي أكثر النقاط أهمية، فالنقطتان الأولى والثانية تُشيران إلى الصهيونية بشكل غير مباشر، أما الثالثة فهي واضحة ومباشرة.

« هذا الكتاب الغريب المسمى الدولة اليهودية (كتاب هرتزل والإنجيل الصهيوني) قرأته بعناية بالغة. إن كلماته جاءت من أعماق بسمارك (والعسكرية البروسية)، اللغة.. الأفكار.. وحتى النبوة نفسها. إنى أتفق معكم أنه كتاب ذكى، صاغ الصهيونية على شاكلة الأمة الألمانية الجديدة، ولكن من الذى خلق إسرائيل فى واقع الأمر، هرتزل أم أنا؟ انظروا إلى السؤال دون تحيز؟ هل كان من الممكن أن نصنع فلسطين إسرائيل.. دون مذبحة الإبادة التى قمت بها؟ إن مذبحتى هى التى أعطتكم شعاعة الصلم، التى جعلتكم تطردون العربى من منزله وحقله؛ لأنه كان يقف فى صريفكده، هذا هو الذى جعلكم قادرين على تحمل معرفة أن هؤلاء الذين قدمتم بطردهم - بحسبون - يكذبون كلهم العفن فى معسكرات اللاجئين، على بُعد أقل من عشرة أميال [من وطنهم]. مدغوريس أحباء فى ناسيم.

ثم يختتم هتلر المرافعة بهذه الكلمات

« أيها السادة أعضاء المحكمة، لقد احببت عقائدى منكم.. إن جرائم الآخرين فاقت جرائمى، إن الرايح هو الذى ولد إسرائيل هذه هى كيناسى الأحذية فى وسط التردد وعدم اليقين، تطل الأمور معلقة، حتى نحس ونستكشف كل الأسرار..

وهنا تنتهى مرافعة هتلر - التى لم يفهم كيناسها منكم، وإنما أدرك معناها وحسب - - أى أنها مرافعة من القوة والحيوية، بحسب أن معناها يصل إلى الآخرين متخطياً الكلمات. ولا يجب القضاة ولا مندوب الاتهام على هتلر. ولا يُلقى المحامى بدفاعه. هل هذا يعنى أن المتهم قد أفحمهم جميعاً؟ هل هذا يعنى أنه لا يوجد دفع لما يقول؟ لا ندرى، ولا يحسم الروايات القضية، إذ تنتهى الرواية بالعالم الخارجى يحدق بالقضاة والمحامى والمتهم، وتضيع الكلمات (وربما الحقيقة أيضاً) فى ضجيج المحركات. إذ نسمع صوت طائرة، ثم أخرى...



من هو شيلوك؟

شيلوك شخصية أساسية في مسرحية تاجر البندقية لوليم شكسبير، وهو يهودي يعيش بالربا، وقد أصبحت الكلمة حرة من المعجم الإنجليزي، وتعني «الرجل المساء السيرة» الذي تعرف الرحمة طريقاً إلى قلبه، ولا يُعرف على وجه الدقة أصل هذا الاسم، فهو ليس اسماً بل ولذا تضاربت النظريات بشأنه، فنقل إنه مأخوذ من كلمة «شيلو» أي العالم السفلي ونقل أيضاً إنه مأخوذ من كلمة «شالغ» وهي شخصية لربا أسماها في سفر التكوين (١٤/١١) (١).

ويتسم الفكر العصري بأنه فكر احتراي، أي أنه فكر كسول، لا يكدر ولا يثقل فكره بتراكيبه الواقعية وتعدد مستوياته، بل يقع بإدراكه في الواقع، إما على مستوى واحد أو خلال صورة إدراكية واحدة بسيطة، أو صورة مجازية أكثر تعقيداً، فالعالم كله يرد واحد، وهو يشبه الساعة أو الساعات التي تتبع لوانت طبيعة بسيطة، وهذا ما يتيح بعد إدراك كل الظواهر، إنسانية كانت أم مادية، في إطار مفهوم واحد، وهو مفهوم بسيط من خلال عامل أو أكثر من العوامل المادية (والإنسان يمكن رده إلى قوانين الطبيعة)، وكل العالم (الطبيعة والإنسان) كل أحادي، مكون من جزأين، واحد مادي والآخر بعض المادي السذج والعلماء النسطاء من دعاة الوحدة المادية الكونية.

ويتسم الأدب العظيم بأنه يرفض هذه الأحاديثية والوحدة المادية الكونية، ويحاول أن يعيد للإنسان إلى ذاته ليذكرها ويُقدرها حق قدرها، ولذا فهو يقدم صورة للنفس البشرية، إنساناً كياناً مركباً، إلى أقصى حد يستعصى على التفسيرات المادية البسيطة، ولا سكر أن بعض تحت القوانين العلمية الرتيبة، فالعالم بالنسبة للأدب العظيم لا يمكن أن يُحصر في أحد واحد، أو أن يُرد إلى مستوى مادي واحد، أو أن يسقط في صورة مجازية واحدة ساذجة ولغة الأدبية المجازية تنفر من لغة الجبر والقوانين الهندسية؛ لأنها تتعامل مع ظاهرة مركبة، وكانت لغة الجبر لغة بسيطة لا تتحمل الإبهام، فلأنها لغة تهدف إلى وصف الأشكال الهندسية

وحركة الكواكب، وعلاقة الأرقام، والذرات، وكل ما هو محسوس وقابل للقياس. أما لغة الأدب، فتتعامل مع الإنسان في أفراحه وأتراحه، ومن ثم فهي لغة مجازية، تحاول الإفصاح عن المفارقات والتعبير عن الشيء وعكسه في آن واحد، وتتعامل مع المحدود، واللا محدود والمتناهي واللا متناهي، وما يُقاس وما يستعصى على القياس.

والأنماط الإدراكية العنصرية هي أنماط اختزالية تبسيطية، تُعبّر عن كسل من يستخدمها، فهي تختزل الآخر في كلمة أو كلمتين، وفي صورة بسيطة وفي صورة مجازية أكثر بساطة، فالآخر « غشاش » ولا يمكن الثقة فيه. والعالم سيصبح مكاناً جميلاً رائعاً فردوسياً لو اختفى منه هذا الآخر، فالآخر هو الجحيم وهو مصدر كل التعاسة.

ومن أهم الأنماط الإدراكية الاختزالية للآخر، والتي توجد في كل الأدبيات العنصرية في العالم، صورة الآخر باعتباره « حريصاً على المال » و« شرهاً بطبعه »، وهي صورة منتشرة عن الصينيين في جنوب شرق آسيا، وعن الباكستانيين في إنجلترا، وعن أعضاء الجماعات اليهودية في أوروبا والعالم العربي.

وهذه الصورة الإدراكية الاختزالية كثيراً ما يكون لها أساس في الواقع، ولكن ما يفعله العقل العنصري هو أنه يعزل بعض التفاصيل عن واقعها المركب، وعن أسبابها وملابساتها، ويحولها إلى بنية مجردة ونموذج إدراكي معرّف يفسر به كل الأمور. ولناخذ تهمة الحرص الزائد، هذه التي يدعى العنصري أنها صفة لصيقة بطبيعة الآخر. لو دقق العنصري الاختزالي قليلاً لاكتشف أن الصينيين والباكستانيين أهل كرم في بلادهم، وأن عقائدهم الدينية تشجع على السخاء وإكرام الضيف؛ ولذا فالحرص التطرف ليس أمراً كامناً في طبيعة الصينيين أو الباكستانيين، أو في عقائدهم الدينية، وإن وُجد مثل هذا الحرص الشديد فيهم، فلا بد من البحث عن مصدره في مكان آخر. ولو دقق صاحبنا العنصري قليلاً لاكتشف أن هؤلاء الباكستانيين والصينيين واليهود، يعبتون في بلاد غير بلادهم، وأن إحساسهم بالأمن يكون عادةً ضعيفاً، بينما يتزايد إحساسهم بالخطر. وعادةً لا يكون لهؤلاء الغرباء علاقة بالأرض أو الثوابت في المجتمع، إذ أن كياناتهم ووجودهم في المجتمع يستند إلى الدور الذي يلعبونه، وإلى الوظيفة التي يضطلعون بها، وإلى الثروة التي يراكمونها؛ ولذا يصعب عليهم أخذ موقف متسامح من المال.

كما أن هذا الصينى الشره في علاقته مع الأغلبية عادةً ما يكون سخيّاً جداً مع أعضاء

جماعته، ومع وطنه الأصلي إن وُجد. فكأن هذا الصيني الشره - في علاقته مع الأغلبية في المجتمع المضيف - هو نفسه الصيني السخى في علاقته مع أعضاء جماعته، ويحتل العنصر كل هذا ويأبى إلا أن يركز على عنصر واحد، منتزع من ملابساته الاجتماعية ولحظته التاريخية ومنفصل عن كل زمان ومكان.

وقد قام شكسبير بتناول هذا النمط الإدراكي الاختزالي والعنصري في شخصية سيلوك في مسرحية تاجر البندقية. ولكن تناول شكسبير لهذا النمط الإدراكي هو نموذج جيد للأدب العنصري الذي يتجاوز كل محاولات الاختزال التي يتسم بها الفكر العنصري، فهو يقدم نصيراً مركباً لهذه الشخصية الأمر الذي جعل النقاد يقدمون تفسيرات عديدة لأنواعها وأصنافها ودلائلها ويؤكد كل تفسير على بُعد واحد أو بُعدين، مع أن كل العنصر متداخلة، ولكن هذه هي حدود النقدية؛ إنها تقوم بتفكيك العمل الأدبي ثم تركه، فتقدم كل عنصر على حدة، وكأنه مستقل بذاته، على عكس العمل الأدبي الذي يقدم العنصر ككتلة في تداخلها وتركيباتها وتزامنها. وقد إدراكنا لهذه العناصر كافة، إلا أننا سنقوم بتقديم هذه التفسيرات المختلفة، كل على حدة، عن أن يقوم القارئ برؤيتها في تلاحمها وتمازجها، ولن نقدم هنا دراسة أساسية للنص، بل مسرحية تاجر البندقية، وإنما سننصر إلى النص - باعتباره نصاً - ما ألفه الساسة من دراسة نقدية، نرى عن نفسها خلال مستويات مختلفة (اجتماعية، نفسية، لغوية، فنية وأدبية) في أن اهتمامنا ليس أدبياً صرفاً، إذ أننا سنستخدم النص في دراسة هذه المواقف الأساسية، ونعتمد دراستنا ليست أدبية خالصة، إلا أنها ستسير العنصر الأدبي.

١- التفسير التاريخي: من المعروف أنه لم يكن بعدد قليل من الخطباء من كساة المسرحية (في أواخر القرن السادس عشر الميلادي - حوالي ١٥٩١ م). إلا بعض يهود المارانو الذين كانوا يقيمون هناك. (ويهود المارانو هم اليهود الذين مكوا في سلة حريية أيسرياً، بعد طرد المسلمين واليهود منها، فأبطنوا اليهودية، وادعوا أنهم من المسيحيين الكاثوليك). ويُقال إن رودريجو لوبيز، طبيب الملكة إليزابيث، والذي اتُهم بالتآمر ضدها ثم أُعدم، هو النموذج الذي استخدمه شكسبير (وكان عدو رودريجو لوبيز هو دوم أنطونيو، ومن هنا نجد أن أنطونيو هو أهم شخصية في المسرحية وعدو سيلوك اللدود). ولكن المؤرخ الأمريكي اليهودي سيسل روث يذهب إلى أن سيلوك يهودي إشكنازي من البندقية، وكانت البندقية تضم في ذلك الوقت ثلاثة أنواع من اليهود، كان يُشار إليهم باسم «الأمم الثلاث»: سفارد الشام والمارانو والإشكناز، وكان مصححاً

للسفارد والمارانو بالعمل فى التجارة المحلية والدولية، وكانوا يمتلكون السفن التجارية ويتاجرون مع الشام. أما الإشكناز، فكان ممنوعاً عليهم الاتجار، بل لم يكن مسموحاً لهم إلا بالعمل بالربا وبيع الملابس القديمة (وهى وظيفة مرتبطة تماماً بالربا).

٢- التفسير الطبقي: يذهب بعض النقاد إلى أن أعضاء الأرستقراطية الإنجليزية الزراعية (الإقطاعيين)، وكثيرين منهم كانوا يرتادون مسرح جلوب، الذى كانت تُعرض فيه مسرحيات شكسبير، بدعوا يشعرون بآثار الثورة التجارية، وبنمو اقتصاد المدن، والتضخم الذى صاحب ذلك، الأمر الذى زاد من نفقاتهم، ولكن لم تكن لديهم الكفاءات اللازمة للاستثمار التجارى، باستثناء أقلية صغيرة منهم؛ ولهذا بدأت ديونهم تزداد أكثر فأكثر. وفى الوقت نفسه، بدأت القيم التجارية التعاقدية تسود فى المجتمع، وتحل محل قيم الشرف والكرم والأبهة، التى كان يؤمن بها هؤلاء الإقطاعيون. ويُجسّد أنطونيو فى المسرحية المذكورة الأخلاقيات الأرستقراطية، فهو كريم يقرض أمواله بدون فوائد، يعيش حياة مسرفة، ولكنه ليس تاجراً بمعنى الكلمة؛ لأنه غير مشغول بتراكم رأس المال. وهكذا، فإن أنطونيو يقف على الطرف النقبض من شيلوك، عضو الجماعة الوظيفية المالية، الذى لا يدين بالوفاء إلا لقيمة التراكم، ولا يدين بالولاء إلا للمال. ويعرّف شيلوك الخير تعريفاً نفعياً مادياً، حينما يشير إلى أن أنطونيو لديه من الممتلكات ما يسمح له برد الدين، فكان حكمه عليه حكم مالى إجرائى، ينزع عنه أية قداسة، وينظر إليه بشكل موضوعى كمى غير تراحمى. ومقابل العلافة الحميمة وكلمة الشرف - التى يؤمن بها الأرستقراطيون - هناك العلاقات الموسوعة التعاقدية، التى تؤمن بها الطبقة التجارية الجديدة، والتى يدافع عنها شيلوك فى المسرحية.

٣- التفسير الدينى الاقتصادى: وهناك بُعد دينى اقتصادى، يتمثل فى ظهور جماعات البيوريتان البروتستانت، من عناصر البورجوازية الجديدة النشطة، المؤمنة بتعاليم كالفن، والتى حوّلت الزهد المسيحى فى الدنيا من أجل الآخرة إلى زهد داخل الدنيا من أجل تراكم رأس المال، علامة على الخلاص فى الآخرة. ولذلك، كان هؤلاء يكرهون الملذات والإنفاق وارتياح المسرح والمسرات. ويجىء شيلوك - فى هذه المسرحية - رمزاً لهذه القطاعات المتزمتة بالتراكم وحسب، والتى تنكر العلاقات الإنسانية وخلاص الروح حتى تحقق تزايد الثروة. ولم يكن شكسبير مخطئاً على الإطلاق، فبعد فترة وجيزة استولى هؤلاء على الحكم فى ثورة كرومويل، وأغلقوا المسارح كليةً. وكان من المؤلف آنذاك أن يتم الربط بين غلاة البروتستانت واليهود.

٤- التفسير الدينى: ولكن هناك بعداً دينياً خالصاً، فقد أشاع العهد الجديد صورة سلبية للغاية عن الفريسيين (وهى فرقة دينية يهودية ظهرت أيام المسيح)، وفى هذه المسرحية ارتبطت هذه الصورة باليهود بصورة واضحة تماماً. ويمثل شيلوك الفريسيين بالدرجة الأولى. فهو يحترم حرفية القانون لا روحه، وهو بلا عاطفة، كما أنه يجيد استخدام الكتاب المقدس لتبرير أفعاله (وهى تهمة وجهها المسيح إلى الفريسيين). وأخيراً، ارتبط الفريسيون فى الوجدان المسيحى بأنهم المحرضون الحقيقيون على صلب المسيح. ومن هنا، فإن شيلوك يُمثل الفريسيين، حين يطالب برطل اللحم، أما أنطونيوس فهو كالمسيح، إذ يمثل حَمَل الإله الذى سيقدم للذبح.

بل إن العلاقة بين شيلوك وأنطونيوس هى مثل العلاقة بين العهد القديم والعهد الجديد كما يرى المسيحيون؛ فاليهودية تمثل لاهوت العدل دون رحمة، ومن ثم أصبح التعاقد والميثاق مسائل مركزية فى العقيدة اليهودية. ولكن العدل بدون رحمة -حسب رأى المسيحيين- لن يؤدى إلى خلاص، ولهذا، فإن المسيحية هى لاهوت الرحمة، التى لا يمكن للإنسان بدونها أن يصل إلى الخلاص. والمسيحية ترى أن العهد الجديد أكمل العهد القديم، بل ربما حل محله ونسخه، وأصبحت الرحمة لا العدل هى الهدف. وقد أنكر اليهود المسيح، واستمروا حيينى العهد القديم ولاهوت العدل والقانون والتعاقد، ولكنهم يدققون فى نهاية الأمر أشد ألوان العذاب، ويعانون فى الدنيا، وبذلك فإنهم يقفون شاهداً على عظمة المسيحية والكنيسة. ومن هنا، فإن شيلوك يجسد العنصر اليهودى، كما يجسد التعاقدية ولاهوت العدل، فى حين يقف أنطونيوس ممثلاً للمسيحية والرحمة ولاهوت المحبة.

ومع هذا، يُعطى شكسبير الفرصة لشيلوك ليحاكم المسيحيين من منظور لاهوت الرحمة. هذا الذى يدعون إيمانهم به، فيذكرهم بما كانوا يلحقونه به من أذى، كما يعطيه الفرصة للحديث عن الجوانب الإيجابية فى فكرة التعاقد ولاهوت العدالة، فالإيمان بالتعاقد وبالعدل هو أيضاً إيمان بأن النفس البشرية ليست منزهة عن الهوى، وأن الأمور لو تركت للمحبة وحسب لاختلط الحابل بالنابل، ولتحولت القيم الأخلاقية - ذات البعد الاجتماعى - إلى تجارب نفسية شعورية. ويمكن القول بأن شكسبير يقترح علينا نموذجاً يجمع بين القانون والرحمة، وبين العدالة والمحبة، وبين التعاقد والتراحم، وبين الذات والموضوع، وبين الفرد والمجتمع.

هـ- الجماعة الوظيفية: وقد اختلف النقاد في تفسير موقف شكسبير من شخصية شيلوك؛ هل هو يتعاطف معه جداً، أم أنه يرفضه تماماً؟ وهل شيلوك شيطان رّجيم، يجب أن نخرج لسقوطه، أم أنه ضحية المجتمع المسيحي المستغل؟ وربما أمكن حسم هذه القضية بأن ندرك أن شيلوك عضو في جماعة وظيفية، أوكل لها المجتمع الاضطلاع بوظيفة الربا، الذي يؤدي إلى دمار أعضاء المجتمع، أي أنه أداة دمار، ولكن عضو الجماعة الوظيفية لم يختر وظيفته، فوظيفته هي قدره ومصيره الذي اختير له، ومن ثم، فإن ما يقوله شيلوك عن نفسه -باعتباره إنساناً أهدرت إنسانيته- أمر حقيقي، كما أن ما يُقال من أنه أداة استغلال صماء، لا ندخل في علاقة إنسانية مع البشر، ونحاول هدمهم، هو أيضاً أمر حقيقي. وهذه الصورة المزدوجة التي يتحدث عنها بعض النقاد هي، في واقع الأمر، ازدواجية تُعبر عن علاقة أعضاء الجماعة الوظيفية بأنفسهم وبالمجتمع، فهم يتر في علاقاتهم بأنفسهم، وهكذا يرون أنفسهم، وهم أدوات في علاقاتهم بالمجتمع، وهكذا يراهم المجتمع والواقع أن شكسبير، وكُتّاباً آخرين من بعده حاولوا أن يتعاملوا مع هذه العلاقة في تركيبتها الصلبة وإنسانيتها الحادة.

وشيلوك شخصية فنية، تأتي ضمن سلسلة طويلة من الشخصيات الفنية، رسمها الفنان الغربي لليهود قبل وبعد تاجر البندقية (فالسوم في جزء لا يتجزأ من الخطابات العربي في مشوار اكتشافه لدانته ونخديدها) ومن أهم الشخصيات الفنية الأخرى شخصية باراس في مسرحية مارلو، يهودي مالطة (وهو سلطان صاف لا يتم بارواحية شيلوك) وهناك شخصية اليهودي في رواية بولس سكوت، إيمانها، وشخصية فاجس في قصة ديكر أوليفرتويست، وشخصية دانيال ديرودا في رواية جورج إليوت التي تحمل هذا الاسم، والشخصيات اليهودية المختلفة في روايات د. ر. ك. وفي واحد إشارات مختلفة في الشعر الإنجليزي عن اليهود، منذ القرن التاسع عشر على وجه الخصوص، ويُقال إن الشخصية الأساسية في قصيدة «الملاح القديم» لكولبرج، هي أساساً اليهودي النائه. ويتراوح الموقف من اليهود في الأدب الإنجليزي (وفي الآداب الغربية عامة) بين الكره الشديد والحب العميق، بين النبذ والتقديس، وكلاهما موقف يستند إلى فكرة الشعب العضوي المنزود، حيث تتم رؤية أعضاء الجماعات اليهودية، لا باعتبارهم بشرًا لهم ما لنا وعليهم ما علينا، وإنما باعتبارهم كياناً عضوياً متماسكاً غير منتم للمجتمع، ومن ثم لا بد من طرده.



الفصل الثانى

الأدب والسياسة

- زينب و الأرض : دراسة اجتماعية أدبية مقارنة
- التاريخ وثنائية الثورة والثورى : دراسة فى مسرحية
بيتر فيس (مجانين)
- الليل والظلام هما الأفضل داتما : قراءة لمسرحية
ابن بيت ال رومر وعلاقتها بتطوره الادبى السياسى
- الموقف من البطولة : دراسة فى فيلمى « جلد
الشعبان » و « بداية ونهاية »
- فى المراثى

زينب والأرض

دراسة اجتماعية أدبية مقارنة

تتناول هذه الدراسة عملين روائيين مصريين، هما: زينب. لمحمد حسين هيكل، والأرض. لعبد الرحمن الشرقاوي، وكلاهما يعالج موضوع «الأرض»، وعلاقة أصحاب الأراضي والفلاحين بها. وكان تصوري المبدئي أن الروائيتين ستكونان مادة طيبة للمقارنة؛ لأن انتماء الكاتبين الفكري والطبقي مختلف، كما أن الروائيتين تعرضان لفترتين مختلفتين من تاريخ مصر، كما أنهما كُتبتا في فترتين مختلفتين، إذ أن الأولى كُتبت في أوائل القرن قبل ثورة ١٩١٩م. أما الثانية فقد نُشرت بعد قيام ثورة ١٩٥٢م في جريدة المصري، وفوق كل هذا فقد كان تصورنا أن الروائيتين تعالجان نفس الموضوع، أي الفلاح والأرض.

ولكن بعد القراءة المتأنية للروائيتين، وجدنا أن موضوع الفلاح والأرض مرتبط بموضوعات أخرى مثل الطبيعة والحب، ولذا وجدنا أن الدراسة المقارنة بين الروائيتين ينبغي ألا تقتصر على تناول موقف كل من الكاتبين من الأرض والفلاح، بل يجب أن تنطرق إلى الموضوعات الأخرى المرتبطة بهما.

ولنبداً بقضية الانتماء الطبقي للراوي، أو للشخصية الأساسية، التي نرى الأحداث من خلال عيونها. يلاحظ في رواية زينب أن حامد -البطل الذي نرى معظم أحداث الرواية من خلاله- ينتمي إلى طبقة كبار الملاك، يذهب إلى المدينة ليدرس، ولا يقضى .. في القرية سوى عطلة الصيف، فانتماؤه الاقتصادي والعاطفي والحضاري إلى عالم خارج القرية. ولا يختلف راوي الأرض حامد عن هذا النمط كثيراً، فهو أيضاً يدرس في المدينة ولا يزور قريته إلا في الصيف، أي أنه زائر غريب للريف. وإذا كان انتماء بطل زينب الطبقي واضحاً ومحددًا، فهو من طبقة كبار الملاك، فإن انتماء بطل رواية الأرض غير واضح البتة، فثمة إشارات غامضة

لأبيه، ولكن يمكننا أن نخمن أن الراوى فى وضع طبقى متبصر؛ إذ أن أبيه قادر على درس
للمدينة ليدرس، كما أنه يختلط بعلية القوم. وفى آخر الرواية نراه راكبا خفصورا.

ويلاحظ أن كلا البطلين يحتفیان بعد عدة صفحات، ولكن لأسباب مختلفة. فبالنسبة
القول. إن غموض الأصل الطبقة للراوى فى الأرض يفسر سر احتفائه بعد عدة صفحات من
ظهوره الفجائى مرة أخرى قرب نهاية الرواية، إذ أن المحور الطبقة والعلاقة بالأساس
أساسيان فيها. أما اختفاء بطل رواية زينب فيعود إلى أن المحور الطبقة ليس أساسيا
زينب، وإنما الأساس هو المحور النفسى وعلاقة الذكر بالأنثى، وعلى الرغم من أن المحور الطبقة
يتداخل مع المحور النفسى (وهو أمر طبعى ومتوقع) إلا أن اهتمام الراوى بطل
الأولى منصرفا إلى دراسة علاقة الرجل بالمرأة وحسب إن حامد لم يحسم قضايا عدة - تحبير
موقفه من الزواج، والطبقة التى ينتمى له الزواج منها، ومسعة علاقة الذكر بالأنثى - كما
يكن أمامه إلا أن يحتفى، خاصة وأنه شخصية سائلة، لم يكتب أن يقرر نفسه على منبه
وإنما طلت خاضعة لأفكره ورواه العقلية الباردة.

إذا ما انتقلنا إلى بقية الشخصيات فى الرواية، نلاحظ أن الشخصيات طبقى
طبقيا حسب علاقتها بالأرض، فهناك الذين يتكبرون على الأرض، وأولئك الذين لا يتكبرون
شيء، وبين هذين القطبين يوجد عدد كبير من الشخصيات، التى تقرب أو تبعد من
القطب أو ذاك، كما يوجد عدد من الشخصيات الهامشية، التى توجد داخل الإطار الطبقة
المستقطب، ولكنها مع هذا غير مستريحة أو مستقرة فيه.

ولنضرب المثل على ما نقول، فى زينب يوجد السيد حامد، صاحب عائلة صلبة
عريضة، وعلى الرغم من أنه ورث الصلابة من أبيه، إلا أنه قد جمع من كده وسعوية والده
ثروة غير قليلة، وحامد أخوه الصغير أحد اصحاب الرواية ينتمى إلى هذه الطبقة، وهناك عذبة
ابنة عمه التى تنتمى إلى نفس الطبقة، بلغت شيئا من التعليم، إذ أنها تحدد الغراء والكنانة
فى الجانب الآخر يوجد الفلاحون الأحرار الذين لا يمتلكون سوى عملهم مثل إبراهيم وزينب
فإبراهيم الذى يستيقظ كل يوم يروى حقل السيد المالك الإقطاعى، وتدور حوله دورات الصبغة
بشتائها وصيفها، بليلها ونهارها، وهو مستمر فى عمله، لا ينتفع شيئا لنفسه سوى الكفاف
وهو فى نهاية الأمر يجند فى صفوف الجيش المصرى (يرسله الإنجليز إلى السودان)، فهذه
قادر على دفع «البديلة»، وزينب هى الأخرى مليئة بالحياة تدور من حولها الطبيعة بدورها

اللانهاية، وهى لا تفعل شيئاً سوى أن تحصد القطن، أو تؤجر عملها للسيد المالك الإقطاعى القادر على الدفع، وحتى حينما تتزوج زينب من فلاح متيسر الحال بعض الشيء فإن حمايتها تنظر إليها أساساً على أنها مصدر للعمل الجيد الرخيص، أى مصدر لفائض القيمة (إذا شئنا استخدام المصطلح الماركسى). فحياة من لا يملكون حياة قاسية إلى أقصى حد.

ونفس التقسيم نجده -وربما بشكل أكثر وضوحاً- فى الأرض. ففى جانب يقف الباشا المالك الإقطاعى الذى يمتلك كل شىء تقريباً الأرض والسلطة، إذ أن الحكومة تسانده. وفى الجانب الآخر توجد الشخصيات التى لا تمتلك شيئاً على الإطلاق مثل حضرة وعلوان، فحضرة على سبيل المثال لا تمتلك حتى جسدها، فهى فلاحه أحيحة تعيش لتقتات من يوم إلى يوم بعملها، أو ببذل جسدها لمن يدفع الثمن البخس.

هذا هو الإطار الطبقي الذى توجد داخله كل الشخصيات، ويمكننا القول إن هذا محدد إطار تعرضنا لقطبيه المتطرفين، أو حديه الأقصى والأدنى، ولكن الواقع الروائى المتعبد لكل من القستين -خاصة الأرض- يتشكل بين هذين الحدين.

ولنبداً مرة أخرى بزينب: نوجد سحنة العدة الذى سئل الحكومة فى القرية، يتحكم فى أدوات الاتصال (التلفون) بالعلم الخارجى. وهو على اتصال دائم بالقسم، وعنده المقدرة أن يطلب طبيب المركز، الذى هو على قسم كبير من المعرفة، فهو فى نهاية الأمر قوة «سلطة»، وهناك الكاتب الذى يفتد الأسماء بحرف الأحسن أى أنه وسيط المالك الإقطاعى وحلقة الوصل بينه وبين الفلاحين، وهذا بالأساس مجال سخط الفلاحين وعضيتهم؛ إذ أنه بمثابة الوقاء والدرع الذى يستخدمه المالك الإقطاعى ليلقى بسخط الفلاحين. وهناك أبو حسن الذى يمتلك خمسة فدادين اشتراها، بعد عناء وبعد سحر من الكدح، وإرباضه بملكته الصغيرة كبير لدرجة أنه لا يريد أن يبيع أى جزء من الأرض لزوج ابنه، وينتهى به الأمر إلى قبول زينب زوجة لابنه، لأن ثمنها ليس باهظاً.

توجد معظم الشخصيات فى الأرض بين الحدين الأقصى والأدنى، ولكن أهم شخصيات هذه الرواية هم صغار الملاك الزراعيين، الذين يمتلكون من الأرض ما يكفيهم للاحتفاظ باستقلالهم، ويناضلون دائماً كي يدفعوا عن أنفسهم شبح الفقر، والانزلاق إلى مستوى الأجراء الذين لا يمتلكون شيئاً، ولعل شخصية عبد الهادى -البطل الحقيقى للرواية- هو خير مثال على ذلك. ولكن هناك أيضاً محمد أبو سويلم والد وصيفة، بطلة القصة، الذى يمتلك بضعة قراريط، علاوة

على أنه شيخ الخفر. وهناك محمد أفندى المدرس، الذى يدخر من راتبه الشهري ليشتري الأرض التى يفلحها له أخوه. علاوة على ذلك ثمة شخصيات أخرى تعيش فى القرية، ولكن علاقتها بالأرض واهية، إما لأنها تنتمى إلى اقتصاد تجارى (مثل البقال)، أو تمثل امتداداً للبيروقراطية الحاكمة فى داخل القرية (مثل واعظ المسجد)، هذا إلى جوار عدد كبير من الشخصيات الثانوية التى يمكن أن نضعها مع هذا النمط أو ذاك، مثل جنود الهجانة والعمال الأجراء.

ومن الشخصيات النادرة فى الأرض شخصية كسَّاب، (اسم على مسمى باعتبار أنه حر من اقتصاد مالى غير زراعى)، فهو كان عاملاً فى وقت من الأوقات، وهو شخصية ليس لها ما يناظرها فى زينب.

ويلاحظ أنه يمكن تقسيم كل هذه الشخصيات من وجهات نظر مختلفة، فإذا كانت «الملكية الخاصة» هى المعيار الذى استخدمناه حتى الآن، فيمكن أيضاً استخدام معيار الانتماء للقرية أو المدينة، وفى هذه الحالة سنضع حامد والطبيب الذى يعالج زينب فى جانب وفى الجانب الآخر سنضع السيد محمود -أخا حامد الأكبر- والعمدة وكل الفلاحين، من يملك منهم ومن لا يملك. ويمكننا أن ننظر إلى شخصية إبراهيم على أنه يشبه حامد من بعض الوجوه، فهو (علاوة على أنه يحب زينب) ذهب إلى المدينة أيضاً، لأنه تم تجنيده فى الجيش.

ولا يختلف الأمر كثيراً فى الأرض، فكسَّاب ينتمى إلى عالم المدينة التجارى الصناعى. وهناك عدد هائل من ممثلى الحكومة، التى يوجد مركزها فى المدينة، وتبعث إلى القرية من ينفذ مشيئتها. وراوى الرواية ذاته يعيش أساساً فى المدينة، على الرغم من جذوره الطبقة، أما عالم القرية فهو يضم عبد الهادى ومحمد أبو سويلم ووصيفة وعلوانى. ومما له طرافته أن خصوة (بغى القرية) لها أخت (زنوبة) تمثل بغى المدينة. ومما له دلالتة أن هذه الأخيرة متبسة الحال، لا تحضر للقرية إلا لبناء مسجد! ويمكن دراسة علاقة الشخصيات من أى منظور من هذه المناظير (الذين يملكون والذين لا يملكون، أهل المدينة وأهل القرية، الذكور والإناث، المتعلمون وغير المتعلمين)، ولكننا أثرنّا التركيز فى هذا البحث الأدبى/الاجتماعى على المنظر الطبقي بالدرجة الأولى، دون أن نهمل المناظير الأخرى.

وعلى الرغم من أن كاتب الأرض روائى يسارى واع بمنطلقه الأيديولوجى. يدافع عنه ويبشر به، فإن رؤيته للهيكل الطبقي فى الريف المصرى لا تختلف كثيراً عن رؤية مؤلف زينب على الرغم من أن الأخير غير رواعٍ أيديولوجياً، فكلاهما يرى أن الهيكل الطبقي للريف المصرى

يتكون من هؤلاء الذين يملكون (ويؤيدهم الجهاز الحكومى) وهؤلاء الذين لا يملكون أو يملكون ملكية زراعية صغيرة.

وبالرجوع إلى كتاب الدكتور محمد عودة، القرية المصرية بين التاريخ وعلم الاجتماع. وجدنا أن رؤية الكاتبين للبناء الطبقي فى الريف «مطابقة للواقع التاريخى» إلى حد كبير، فحسب تصور عودة تقع الطبقات فى الريف المصرى بين حدين؛ أقصى (كبار الملاك الإقطاعيين وأغنياء الزراعيين)، وأدنى (العمال الزراعيين)، وتقع بينهما بقية الطبقات والفئات، مثل المزارعين المتوسطين وفقراء المزارعين. كما أنه فى وصفه لبعض هذه الطبقات يقترب إلى حد كبير من وصف هيكل والشرقاوى لها، (خاصة الشرقاوى، حيث إن بصيرته الاجتماعية ثاقبة). وفى حديثه عن بناء القوة فى الريف المصرى، يبين عودة ارتباط بناء القوة ارتباطاً تاريخياً وموضوعياً بالبناء الطبقي فى الريف المصرى، إذ أنه -حسب رأيه- توجد علاقة جدلية بين القوة الاقتصادية والقوة السياسية. ووصفه لبناء القوة لا يختلف كثيراً عن وصف هيكل والشرقاوى لها.

ولكن على الرغم من التشابه فى الهيكل الطبقي العام، فإن مضمون كل رؤية يختلف تمام الاختلاف عن الأخرى؛ فهيكلي يرى عالم الفلاحين من الخارج كموضوع للعطف أو الرثاء أو التألم، فهو مرة يرى الفلاحين على أنهم «معدون ذلك الرق الدائم، ينحنون لسلطانهم من غير شكوى ومن غير أن يُدخل إلى نفوسهم شك». يعملون دائماً من غير ملال، ويرقبون بعيونهم نتائج عملهم زاهرة ناضرة، ثم يقطع لها سبيلها سيد مالك، يستغل الفلاح نظير قونه الحقيق؛ لأن السيد المالك لا يهمه شئ.. ويبقى العامل والفلاح لذلك فى ظلمته وفى رقه وشقائه.. ولكن هذا الفلاح - موضع الاستغلال والنهب - شخص ساكن خارج الرمان؛ فالفلاحون «يسرون دائماً بخطى ثابتة وأقدام قوية، فهم اليوم من الصبر والاحتمال ما كان لأجدادهم فى العصور الفائتة، ذلك الجَد الذى يبتدىء مع القدم، ويسرى فى الزمان من فلاح فرعون إلى فلاح إسماعيل، وإلى فلاح اليوم». الفلاح هنا منزوع من سياق الصراع الاجتماعى ومعلق على لوحة اسمها الصبر، ليدو جزءاً من طقوس لا زمنية.

ومن القضايا التى أثارَت جدلاً نقدياً طويلاً، قضية القطع الوصفية الطويلة المناظر الطبيعية فى قصة زينب، وفى حين رأى البعض أن هذه القطع هامة للغاية (يحيى حقى: فجر القصة المصرية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٥٧م). رأى البعض الآخر أنها عيب

خطير في الرواية (على الراعى: دراسات في الرواية المصرية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩م). وكذلك: (عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٣م). ولكن أولئك الذين أثنوا على القطع الوصفية أثنوا عليها لجمالها في حد ذاتها، أما من ذمها فقد ذمها لأنها إضافات آلية، ولكن لو تعمقنا قليلاً في الرواية، لوجدنا أن وصف الطبيعة هو جزء من جو السكون العام الذي يسيطر على القصة، ولعل الطبيعة هي العنصر الذي يستخدمه الكاتب لتدوين الصراعات (الطبقية، بل وحتى العاطفية). فلننصر - على سبيل المثال - إلى وصف هيكل لحياة زينب: «أما هي.. فاستمرت في طريق حياتها - تمر من كل يوم لغده، فنجد بينهما الشبه؛ إنها يسيلان هادئين، يقطعان عمر الوجود العتيق - فدورة الطبيعة هنا تغطي تمامًا على أى تفاعل تاريخي، كما تساهم مقطوعات وصف الطبيعة في إدخال عدد من المصطلحات اللازمية؛ مثل «اللانهاية» في قصة عن الريف المصري وعن الفلاحين المصريين» (ومزارع البرسيم تذهب أمام النصر إلى اللانهاية) - «يتماوج سطح السندس فتذهب موجاته إلى اللانهاية». إن تعليق الفلاح المصري على لوحة الصبر مرشد تمامًا بالقطع الوصفية المطولة للطبيعة.

وإذا ما نظرنا إلى رواية الأرض؛ فإننا نجد وصف الطبيعة يكمال بحثي تمامًا. وإن وحده؛ فإنه يوجد - أساسًا - كخلفية للوجود الإنساني («كان الليل الهادي يحمل رنس صوته الجاف الحزين، مختلطًا برجوع ساقية تدور على الشاطئ الآخر» - «صل واقفا في الشمس أمام المصطبة المغمورة وحدها بالظل، بينما أشعة الشمس تتوقد في كل مكان، وطلب محمد أبو سويلم من عبد الهادي ألا يقف في الشمس»). الطبيعة هنا ليست مقولة لارمينة، وإنما هي مجرد خلفية يدور أمامها الصراع الإنساني. بل إن أهم عناصر الطبيعة الموحدة في الرواية - وهو «الأرض» - هو نفسه موضوع للصراع، فالأرض ليست موضوعًا للنأمل، وإنما هي شيء يُمتلك، أى أنه أحد عناصر الإنتاج بالدرجة الأولى، إذن فاختفاء وصف الطبيعة أو ظهوره بشكل ثانوي هو تعبير عن رؤية محددة، جوهرها الصراع وليس السكون.

ويمكن تفسير موقف كل من هيكل والشرقاوي على أنه تعبير أمين عن اللحظة التاريخية لرواية كل منهما، إذ يبدو أن القرية المصرية - في أوائل القرن العشرين - لم تكن بعد متأهبة لتفجرات طبقية من النوع الذي تسجله رواية الأرض (التي تدور أحداثها في الثلاثينيات والتي كتبت في الستينيات)، فعلى الرغم من التفاوت الطبقي الواضح، إلا أن الطبقة التي

قادت ثورة ١٩١٩م (وهى الطبقة البرجوازية الوطنية) لم تدرك الطبيعة الطبقيّة للصراع مع الإنجليز، وطرحت تصورًا قوميًا محضًا لهذا الصراع؛ ولذا لم تحاول أن تصعد من حدة الصراع الطبقي في القرية، وربما أثرت أن تنظر إلى الريف المصرى كما لو كان «نابلوه» طبيعيًا ساكنًا (تسمى رواية هيكل زينب: مناظر وأخلاق ريفية).

وهيكل شخصيًا ينتمى إلى يمين هذه الطبقة، فهو من تلاميذ أحمد لطفى السيد، «أصحاب المصالح الحقيقية» (عبد المحسن طه بدر: الرواى والأرض)، كبار الملاك الزراعيين وأعضاء البرجوازية الكبيرة، الذين كانوا يعتقدون أنهم أحق من الملاك الأتراك بتقوؤ مركز القيادة، وكانوا يرون أنهم من الممكن تحقيق أهدافهم عن طريق التحالف مع الإنجليز - وليس عن طريق تكوين جبهة من كل صنقات الشعب - لخوض الصراع ضد الإنجليز والأتراك معًا.

أما ثلاثينيات القرن، فقد شهدت حدة أزمة الرأسمالية فى العالم، كما شهدت تصاعد حدة التوتر، والذي أدى فى نهاية الأمر إلى اندلاع الحرب العالمية الثانية. وفى مصر بدأت الحركة الوطنية تعاني من حركة الانقسامات، التى كانت نعتراً عن تناقضات داخل صفوف البرجوازية ذاتها، وبعثت فى الوقت ذاته من انقسامات بين بعض فئات البرجوازية وبين المصلحة القومية ككل. وقد صب هذه الانقسامات، إلى أن سكتت مؤقتاً بتوقيع معاهدة ١٩٣٦م، التى كانت فى الوقت ذاته عهداً من إخماد البرجوازية المصرية فى قيادة الحركة الوطنية، وعن ضرورة قيام تحالف مصر مع قوى الشعب (وهو التحالف الذى عُزيت عنه ثورة ١٩٥٢م). وكانت بعض فئات البرجوازية فى مصر تراه تصعيد الصراع، ويرى النعد الطبقي لحركة التحرر الوطنى (وعند اليمين السوفياتى يسمى لهذا الغرض، الذى يكرر فى نهاية الأمر فى يسار الوفد وحركة حدبو، الذى يرى أن السكتى ليس فى مصلحته الأساء، ويرى حذبة التغيير لتحقيق التطور والعدالة).

ولعل اختلاف رؤيتى الكاتبين تظهر أكثر ما تظهر فى تركيزهما على بعض الموضوعات، وفى استبعادهما للبعض الآخر. فهيكى فى زينب يدير القصة حول شخصيتين رئيسيتين: الفتى الغنى المتعلم حامد، والفتاة الفلاحية الفقيرة زينب، ونجد أنهما رغم اختلاف انتمائهما الطبقي (حامد ينتمى للحد الأقصى، وزينب للحد الأدنى) يجابهان نفس المشكلة. وهى مشكلة فى جوهرها عاطفية، فحامد شاب ممزق بين خضوعه للتقاليد ورغبته فى التحرر منها، يحب فى بدء الأمر عزيزة ابنة عمه، ولكنها تتزوج من شخص آخر رغم أنفها. تاركة إياه بعاطفته

المتنوعة، وتقع لزينب نفس المأساة فهي الأخرى تحب إبراهيم، ولكن أهلها يزوجونها من حسن (وهو فلاح متيسر الحال بعض الشيء). وقد حاول هيكل أن يجعل بطله حامد عاشقاً لزينب ولكنه لم يفلح، إذ أن الفوارق الطبقيّة واضحة وقوية للغاية. وتنتهى القصة باختفاء حامد الفجائى فى الفصل الثانى، وموت زينب بالسل فى الفصل الثالث (تماماً مثل أبطال الروايات العاطفية الفرنسية التى قرأها هيكل إبان دراسته فى فرنسا).

إن موضوع رواية هيكل هو الحب والزواج، والمشكلة الأساسية هى العلاقة بين الجنسين. وهيكل فى هذا يتبع أستاذه قاسم أمين، الذى أثار قضية المرأة وقضية الحجاب، وهى قضية فى رأى البعض كانت تخص أساساً سيدات الطبقة المتوسطة، باعتبار أن السيدات الأرستقراطيات كن محجبات (ثم سافرن إلى الخارج واختلطن بالرجال)، أما الريفيات الفقيرات، فكن يعملن جنباً إلى جنب مع الرجال دون احتجاب، وسُئِر كما كان شأن الأرستقراطيات (كما جاء فى رواية زينب نفسها).

وقد حاول هيكل استبعاد عنصرين أساسيين من موضوع الحب كما عالجه، وهما العنصر الاقتصادى والعنصر الجنسى، فهو يحاول دائماً أن يرى الحب مثل الطبيعة خارج أى إطار طبقي، فحامد يُهزم فى حبه، وعزيرة تفقد حبيبها. وزينب وإبراهيم كذلك، كلهم - بغض النظر عن انتمائهم الطبقي - معذبون فى الحب، ولكن عذابهم مثل عذاب الفلاح المصرى، شىء عام. وقضية يُنظر إليها من الخارج بوصفها موضوعاً للتأمل، وإذا حدث وذكر العنصر الطبقي (كارتطام حب حامد لزينب بالتفاوت الطبقي، أو كارتطام حب زينب لإبراهيم بالدواعى الاقتصادية لأبيها)، فإن المؤلف يؤثر السلامة، ويحسم الصراع عن طريق المناورة! فحامد يتأمل فى إخفاق حبه بشكل فلسفى عام، وزينب تموت حزناً مثل بطلات الروايات الفرنسية!

وتدور دراما الحب خارج إطار الصراعات الطبقيّة، بل وخارج إطار الصراع التقليدي بين الروح والجسد. وإن ظهر الصراع فى الرواية أحياناً، فهو يدخل دون استئذان ويرحل دون مواجهة، فالروائى حينما يصف الفلاحات وهنَّ «يكشفن عن سيقان قوية بديعة، يخالط لونها الأسمر شىء من التورد، وهى ملساء ناعمة»، فهو يشير إليهن إشارة سريعة، الغرض منها هو تذويب الصراع الطبقي. وفى مرة أخرى يردف الكاتب قائلاً: «ومن رأى الفلاحات فى حركاتهن وحديثهن ومذاكراتهن أخبار الليل والأمس، أقرب إلى الكسالى الواقعات فى سعة سعادتهن، منهن إلى العاملات الفقيرات. وهل على تلك الأرض الغنية الكريمة - أرض مصر -

من فقيرة يؤلمها فقرها؟! « وإذا حدث وانطلق العنصر الجنسي خارج حدوده. وذلك حينما حاول حامد ملاعبة إحدى الفلاحات اللعوبات الجميلات. فإن الكاتب (وحامد أيضاً) يعود إلى صوابه ويسائل نفسه: « أى جنون ذلك الذى أصابه؟! »، بل إنه يشير إلى الجنس بالعبارة المضحكة: « علائق تناسلية »، وهى عبارة مجردة. تهرب من تسمية الأشياء بأسمائها.

وفى رواية الأرض نجد أن المحور الأساسى - الصراع الطبقي - يستأثر لنفسه بكل المحاور الأخرى. ولذلك فالحب والزواج والعلاقات بين الذكر والأنثى خاضعة - بالدرجة الأولى - للعوامل الاقتصادية، فوصيفة ابنة شيخ الخفرواعية تمام الوعى بوضعها الطبقي. قد تميل إلى عبد الهادى نظراً لرجولته. ولكنها تود الزواج من محمد أفندى؛ لأنه متعلم ويمتلك بعض الفداين. ويعمل فى المدينة. وينتهى بها الأمر بأن تتزوج من كساب الذى يكبرها، ولكنه قد ادخر بعض المال الذى سيبنى به طاحونة جديدة على الزراعية. وحينما يحاول الراوى الصغير أن يلعب معها دور المحب البطل - على الطريقة الفرنسية - ويقول عبارات رومانسية مثل: « يا دنى! » أو « يا غرامى... أحبك » فإن الإجابة تأتيه فى شكل أقل رومانسية: (« آه... زعق شوية.. علّ حسك حبة! »). وحينما يستمر الراوى فى لعب الدور. فإن وصيفة تفسد اللعبة كلها قائلة: « يا اختى بلا وكسة!! انت بتتكلم كده ليه يا خويا ». وينتهى هذا المنظر بأن يعطيها « بريزة ». وهى وحدها التى تحسم الموقف! ومن الواضح أن كل المحبين واعون بالحوار الطبقي فلا يعبرونها. وإن عبروها فهم يعبرونها بحذر. ولا يصلون إلا للفتات المجاورة لهم. وليس إلى الفتات بعيدة المنزل على طريقة سندريلا والأمير (أو حامد وزينب). فعنوان الذى لا يملك شيئاً يحب خضرة التى لا تملك هى الأخرى شيئاً. ووصيفة التى تملك بضعة قراريط تميل إلى عبد الهادى الذى يمتلك بضعة قراريط. ولكنها تود الزواج من محمد أفندى الذى يمتلك بضعة فداين. وهكذا.

وإذا كان العنصر الاقتصادى يتحكم فى العلاقات العاطفية (على عكس الحال فى زينب)، فالجنس والجسد لهما وجود قوى فى رواية الشرقاوى. على عكس رواية هيكل أيضاً. فالرواية تبدأ بطقوس الزواج المعروفة فى الريف. حيث تثبت عذرية الفتاة، ويحتفى بالدماء النازفة كعلامة للعذرية والعفة. ثم بعد ذلك نجد الأطفال الذين يلعبون لعبة العريس والعروسة. ووصيفة المتأججة فى داخلها، والتى يصفها الراوى وصفاً حسياً دقيقاً.

إن هيكل فى زينب يعترف بوجود التفاوت الطبقي. ويصور البناء الطبقي وبناء القوة فى الريف تصويراً صادقاً. إلا أنه مع هذا يضيف كثيراً من السكون على هذا العالم. فيذهب الصراع

الطبقي فى وصف مجرد للطبيعة، ويركز على المحور العاطفى للقصة، ثم يضيف السكر على المحور الطبقي ذاته، بعزله عن البناء الاقتصادى للقرية، وعن الصراعات التقليدية بين الجسد والروح، أو بين العقل الذى يزن الأمور، والجسد الذى يتحدى العقل والاعتزان.

أما الشرقاوى فى الأرض، فهو وإن كان يعترف أيضًا بالتفاوت الطبقي، ويصور النساء الطبقي وبناء القوة فى الريف تصويرًا صادقًا، إلا أنه يرى هذا البناء وهو فى حالة حركة، فتختفى قطع الوصف المجرد للطبيعة، ويستوعب المحور العاطفى فى الخلفية الاقتصادية الطبيعية، ويظل الجسد والدوافع الجنسية عنصرًا قويًا له حضوره فى القصة.

وكما بينا من قبل، تنبع الروايتان من واقع كاتبيهما الاجتماعى، ومن واقع الروايتين الاجتماعى، ولكن تبقى الأرض - مع هذا - هى العمل الفنى الأصدق والأكثر ثراءً، فـ الشرقاوى قد أعطى لنا صورة عالم متحركٍ حىٍّ ثرى، وهو - علاوة على هذا - يواجه عناصر كثيرة أخرى لا تقع داخل الإطار الفكرى الذى يطرحه هيكل، والذى عرضنا له.

ويمكننا أن نورد هنا بعض هذه العناصر، دون أن نعرض لها بالدراسة، آملي أن يقوم أحد الدارسين بمثل هذه الدراسة:

١- العنصر الجنسى مرتبط فى الرواية بعناصر كونية عديدة، تضعف من الهيكل الطبقي ومن حدة الصراع الطبقي.

٢- نظرًا لشغف الروائى بالريف المصرى فهو يحتفى بثرائه الشعبى، بما فيه من خرافة وموويل، واحتفاء بعالم الغيب، وهو احتفاء قوى للغاية، مما يجعله يغطى أحيانًا على النساء الطبقي الأساسى.

٣- شمة بناء رمزى كامن فى الرواية، يمكننا عن طريقه أن نرى حياة الفلاحين الجماعية على أنها نوع من الفردوس البرىء، أما السكة الزراعية فهى كالثعبان (تشبيه المؤلف)، رمزًا للشيطان، ورمزًا للتقدم التكنولوجى أيضًا، ولذا فهى تخرب الفردوس، ولكنها فى ذات الوقت تربط بين القرية والمدينة، وفى هذا الإطار يصبح الباشا والحكومة من دعاة التقدم، أما الفلاحون - بملكياتهم الصغيرة وبحياتهم الجماعية البسيطة - أعداء للتقدم.

ويمكن أيضًا - لتعميق هذه الدراسة - أن نعقد دراسة مقارنة أخرى بين سيرتى محمد اللتين كتبهما هيكل والشرقاوى، لنرى ما إذا كانت رؤية كل كاتب - كما تبنت فى

الرواية- تظهر فى السيرة أيضاً. ويمكننى القول بشكل مبدئى: إنه من الأرجح إجابة السؤال بالإيجاب، فمحمد ﷺ فى السيرة التى كتبها هيكىل: هو أحد أبطال چان چاك روسو، تماماً مثل زينب (والتركيز على الطبيعة أيضاً واضح فى السيرة). أما محمد ﷺ فى السيرة التى كتبها الشرقاوى، فهو ثورى يعيش فى عالم مبنى على الصراع، يشبه من بعض الوجوه عالم الأرض. ولكن هذا من قبيل الانطباعات السريعة التى تتطلب كثيراً من التمحيص والتحليل، الأمر الذى يحتاج إلى وقتٍ أطول ومساحة أكبر.



المراجع

اعتمد الباحث على الطبعتين التاليتين للروائيتين:

- محمد حسين هيكل: زينب: مناظر وأخلاق ريفية (القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٩م).
- عبد الرحمن الشرقاوي: الأرض: جزآن (القاهرة، الكتاب الذهبى، ١٩٥٤م).

أولاً: المراجع الخاصة بالخلفية التاريخية والاجتماعية

- محمد عودة: القرية المصرية بين التاريخ وعلم الاجتماع (القاهرة، مكتبة سعيد رافيت، ١٩٧٢م).

وهو من أهم المراجع من وجهة نظر البحث، حيث إنه ركز على الملكية الزراعية وعلى بناء القوة، ومما جعل هذا المرجع أهم من غيره أنه حاول حصر السمات الأساسية لكل مرحلة في تاريخ مصر، دون التطرق للتفاصيل أو الحوادث التاريخية العديدة.

- فوزى جرجس: دراسات فى تاريخ مصر السياسى منذ العصر المملوكى (القاهرة، مطبعة الدار المصرية، ١٩٥٨م).

وهو تاريخ عام لمصر، لا يركز على القرية المصرية وحدها، والنتائج التى يخلص إليها المؤلف لا تختلف كثيراً عن نتائج عودة.

- شهدى عطية الشافعى: تطور الحركة الوطنية المصرية ١٨٨٢-١٩٥٦م (القاهرة، الدار المصرية للكتب، ١٩٥٨م).

مثل سالفه.

ثانياً: مراجع عن الروائيتين

- أحمد إبراهيم الهوارى: البطل المعاصر فى الرواية المصرية (القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٩م).

على الرغم من أن هذا المرجع لا يعالج أيًا من الروائيتين على وجه الخصوص، إلا أنه كل مفيداً للغاية؛ لأن الكاتب قدّم ما سماه «المنحنى التاريخى للبطل المعاصر فى الرواية

الحديثة"، وهذا الفصل من أدكى المحاولات في علم الاجتماع الأدبي بالعربية. ولم يستفد الباحث كثيراً من مضمون الدراسة المباشر، ولكنه استفاد من إطارها العام ومحاولتها تفسير نوعية النطل وسلوكه، كانعكاس لمدى قوة أو ضعف البرحوارية.

- حمدي السكوت: الرواية المصرية واتجاهاتها الأساسية (بالإنجليزية) (القاهرة، الجامعة الأمريكية، ١٩٧١ م).

كتاب تاريخي للرواية المصرية، يعرض لانحاضاتها الأساسية، وهو يهتم بالسمات الأساسية للرواية من الناحية الاجتماعية والفنية، والجزء الذي يعالج زينب يعتبر مقدمة جيدة للغة.

- طه وادي: مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية ١٩٢٢-١٩٥٢ م (القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٦٢ م).

تعرض دكتور أحمد إلياس في دراسة شكل، بفعلى مشكلة وصف الطبيعة، كما أنه يربط بين هذا الوصف وروية الكاتب العامة، ويرى كل لا يفسر العلاقة بين هذا الوصف ورويته الاجتماعية.

- عبد الحميد إبراهيم: القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث من أوائل القرن العشرين إلى قيام الحرب العالمية الثانية (القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٣ م).

دراسة في، ويأسس شكل، شكل.

هذا عدا دراسة حتى حلقى، وهو الزامى، دراسة لعمد المعس طه يس، وهي في نظرى أشمل الدراسات، لأنها لا تهمل أن من المعس الأساس أو الاحتمالى، وقد أوردنا بيانات النشر الخاصة بهذه المراجع في حى الدراسة ذاتها.



التاريخ وثنائية الثورة والثورى

دراسة فى مسرحية پيتر فايس (مجانين)

من العروض المسرحية الرائعة التى شاهدتها فى أوائل السبعينيات، مسرحية «اضطهاد جان پول مارا واغتياله»، كما قدمته فرقة تمثيل مصحة شارنتون، تحت إشراف السيد «دى صاد» للكاتب المسرحى الألمانى المعاصر پيتر فايس وترجمة يسرى خميس وإخراج د. أحمد زكى.

والمسرحية -إذا أردنا التبسيط- عبارة عن حوار بين الماركيز دى صاد، الذى تترد على المجتمع الإقطاعى تمرداً فردياً، وغرق فى التأمل والتفلسف والتجارب الجنسية المثيرة من جهة، ومن جهة أخرى جان پول مارا، أحد زعماء الثورة الفرنسية وقائد جناحها اليسارى، والذى يجلس فى بانيو ملء بالماء الدافئ، حتى يهدئ من آلامه التى يسببها مرض جلدى، أصيب به أثناء هربه من قوات الأمن الفرنسية فى عهد الملكية. المسرحية بوضعها دى صاد فى مقابل مارا تتناول ثنائية أساسية؛ الأساس السياسى (الجماعى) للمجتمع، فى مقابل الفرد باحتياجاته النفسية الخاصة، أى أن المسرحية باختصار شديد تتناول قضية الفرد فى مقابل المجتمع، والجزء فى مقابل الكل، والخاص فى مقابل العام، والذات فى مقابل الموضوع. وهى إشكالية أساسية لا تزال تواجهها العلوم الإنسانية فى الشرق والغرب.

وقد تعرض دى صاد للأساس النفسى لحياتنا كأفراد، لأنه يشك فى قيمة العمل السياسى الجماعى، أو بمقدرة الإنسان على تحقيق العدالة، أو على ترجمة مثله العليا إلى واقع؛ ولذا فهو لا يحس إلا بنفسه كجسد خالص، بل ولا يرى للثورة أى معنى إن لم تؤد إلى ما يسميه «النكاح الشامل»، مجرد تفريغ للطاقات الجسدية الهائلة! ولأن دى صاد لا يؤمن بمقدرة الإنسان على التغيير؛ نجده لا يؤمن أيضاً بالعقل، فالعقل هو هبة الإله للإنسان، أو هو نتاج صراع الإنسان

مع الطبيعة فى حركتها الدائرية التى لا معنى لها، وهو ثمرة محاولته فرض معنى ذى شكل يعبر عن إرادته ورؤيته.

ولكن أحد المجانين فى المسرحية يقفز صارخاً باكيًا، معلناً أن الإنسان حيوان، بل وحيوان مجنون، مجموعة من الغرائز التى لا عقل لها، حيوان يمشى على « طمى رجراج من الجثث البشرية ». حيوان لم يعرف طيبة أو أثينا أو بغداد، هذه المدن التى نحتها الإنسان بأطافره من جبال الطبيعة، ويديه شيدها مثلما يشيد الآلات والقصائد، ولكن أنى له « دى صاد » أن يرى شيئاً من هذا وهو القابع داخل جسده، وهو المقتنع بأن كل « ما يفكر فيه الإنسان ويخطئه » سيختفى تمامًا، مثلما اختفت كتاباته هو نفسه، وانتصرت عليه الطبيعة، رغم محاولته الانتصار عليها. فإنسان دى صاد « شىء طبيعى »، يدور فى « حركات دائرية »، وعلى الرغم من أنه يذكرّ مارا « بلا مبالاة الطبيعة المطلقة »، التى يغرق فيها كل شىء، بينما عيونها تنظر فى صمت وسكون، إلا أنه يتحول هو نفسه إلى مراقب موضوعى، لا أخلاق له أو لا علاقة له بالأخلاق. تمامًا مثل الطبيعة التى يفتتها، والتى يخفق فى تجاوزها، إذ تستوعبه تمامًا، فيغرق فى واحدة طبيعية مادية، وينتهى به الأمر بأن يطالب بأن يمضى كل أثر قد يخلّفه بعد موته: إن الصمت والانتحار هما السبلان الوحيدان المفتوحان أمام من يرفض العقل وتراث الإنسان التاريخى.

فى مقابل هذه الفلسفة الحسنة العدمية يؤكد مارا إرادة التغيير النورية الإنسانية، مبيّنًا له « دى صاد »، أن ما يسميه « بلا مبالاة الطبيعة » ليس إلا فقدان لكل شعور، ولأن الإنسان قادر على اقتحام الأشياء وعلى تغيير الدافع. فعليه ألا يقابل صمت الطبيعة بصمت مماثل، وهذه هى نقطة الانطلاق فى المسرحية، وقد قال فانس نفسه فى خطاب له: « إذا كان المخرج مؤمنًا بأن الماركسية لم تفقد فاعليتها، وأن النقاط الأساسية فى كلمات مارا لا تزال على علاقة بواقعنا، وهى نقاط تعد تمهيدًا لفكر ماركس، فإنه يجب عليه أن يشدد على هذه الكلمات وأن يستخدمها للإشارة إلى الحاضر. (وفى اعتقاده أن الدكتور أحمد زكى فى إخراج المسرحية قد تنبه إلى هذه الحقيقة الأساسية، فهو لا يقدم حوارًا متزنًا بين وجهتى نظر متعادلتين، وإنما يعلن عن ولائه دون موارد لجان مارا ولمثله، هذا على عكس إخراج بيتر برون للمسرحية [الذى شاهده فى نيويورك عام ١٩٦٦م]، حيث حول المسرحية إلى عرض ليبرالى لوجهتى نظر مختلفتين متساويتين فى القيمة).

إن السياق المسرحي للأفكار يناقضها، ويعدل منها، ويحذر المتفرج من الإفراط في الجدية الثورية، فزعيماً الثوري يجلس في حوض الاستحمام وكأنه لا يزال في رحم أمه، جلده ملتهب وشاحب، شوهته البثور [والإصرار على ذكر التفاصيل هو إصرار على خصوصية مارا وفرديته]. تحاول زوجته أن تغسله بالماء البارد حتى تهدئ من لهيب الحمى [حمى الثورة أم حمى الأمراض الجلدية؟!]. ثم ينشد المنشدون أغنية يبايعونه فيها، ويتحدثون فيها عن الثورة الفرنسية والبطولة ومطالب الشعب، ونغمس - نحن المتفرجين - في الدور، ونهتف بحياة الثورة، أى بمقدرة الإنسان على تجاوز السقف الطبيعى المادى. إن الثورة هنا هى رمز رفض الإنسان للسقف الطبيعى المادى.

ولكن مارا جالس، مثبت عيونه على خريطة فرنسا، يتألم، ويخبر سيمون (عشيقة وخادمتة) أن الصرخات تتعالى داخله [فى الترجمة الإنجليزية: « غوغاء صاحبة تجرى داخلى »] ثم يقولها دون تردد: « سيمون، أنا الثورة ». وهنا يقع مارا فى محذور الفردية التى تلغى المجتمع، وفى التجزؤ الذى يلغى الكل، وفى الذاتية التى تبتلع الموضوعية. وتكمن المفارقة فى أن مارا بقوله هذا قد اقترب إلى حد كبير من دى صاد، الذى يرى أن « الثورة من اختراع بعض الأفراد »، وأنها لم تكن من البداية « سوى إمكانية مخيفة للانتقام »، شكل من أشكال التعبير عن الذات والذات الجسدية الضيقة، فدعوة مارا للثورة الجماعية لا تختلف كثيراً عن نشاطات دى صاد الجنسية الفردية، وهو باستخدامه صوراً مجازية تطهيرية كثيرة مثل النار والدماء، ويجعله إرادته الفردية إرادة الثورة، قد اقترب كثيراً من رؤية دى صاد ومصطلحه يقف دى صاد خارج التاريخ غير مكترث، يرى المدن تظهر، وينمو، ثم تضمحل وتموت وكأنها تفعل ذلك بشكل آلى دون تدخل إرادة الإنسان، فيقبع داخل جسده يتحسس ذاته بشغف وشره، وأما مارا فينظر إلى التاريخ بإعجاب ووله، ظناً منه أنه هو صانعه، وأنه لا وجود لهذا التاريخ دونه، فيقبع فى حوض الاستحمام (وكانه آدم لا يزال جنيناً فى الرحم الكونى)، ويتحسس ذاته ونداءاته للشعب الفرنسى بشغف وشره.

وقد تنبه فايس / دى صاد [فى مقابل فايس / مارا] لعلاقة الثورة بالثورى، ولذلك لم يقدم لنا دراسة فى الثورة وحسب، بل قدم أيضاً دراسة فى سيكولوجية الثورى: علاقته بأبيه وأمه وجسده، وإحساسه المتضخم بالاضطهاد، وإحساسه المريض برسالته للعالم.

وشارلوت كورداي هى الأخرى ثورية من طراز مارا، تذوب فى رؤيتها وتمتزج بها وتتماوج

معها، تخلم بإحدى بطلات العهد القديم، وتحمل سكينها وكأنها تحمل سيف الله. تقول شارلوت بلهجة تنم عن أنها وحدها التى تعرف الحقيقة: «عندى مهمة يجب أن أؤديها». ويقول مارا بنفس اللهجة القاطعة: «الحق معى، وسوف أقوله مرة أخرى».

وتمازج الثورى بالثورة، والذات المعتلة نفسياً بالموضوع هو الذى يساعد على ظهور «الدكتاتور المصلح»، صاحب «الكاريزما»، الواثق من رؤيته كل الثقة، والذى يفصل الرؤوس عن الأجساد دون أن تطرف له عين، لأنه هو وحده تجسيد الحق، فالطلق قد حل فيه وتوحد به. هذه الحلولية الثورية - إن صح التعبير - تؤدى حتماً إلى الشمولية، وهذا أخشى ما يخشاه دى صاد: «إن الثورة يا مارا لا تقود إلا إلى اختفاء الفرد، إلى ذوبان بطىء فى شكل واحد متشابه، إلى إنكار الذات، إلى ضعف مميت، فى دولة يبتعد نظامها كل البعد عن كل فرد، ومن المستحيل مهاجمتها». وقد وصف فايس الماركيز دى صاد - فى الخطاب الذى أشرنا إليه من قبل - بأنه «ثورى يريد تغيير المجتمع، ولكنه يخاف السلطة السياسية، التى قد تحد من حرية الفرد. وهو فى هذا يشبه المثقفين الثوريين، الذين تُعذبهم الهوة التى تفصل بين الرؤية الثورية والواقع الثورى، والذين يرون أنه لا بد من إدخال تغييرات أخرى على هذا الواقع، حتى يمكن تحقيق نقطة بدئهم الهيومانية (أو الإنسانية).

ويُعرّف فايس الحوار الدائر فى المسرحية بأنه حوار بين «الفرد من جانب، وبين الاشتراكية والشمولية من جانب آخر»، أى أنه ليس صراعاً بين خير خالص وشر خالص، يقفان على طرف النقيض، وإنما هو صراع بين نقيضين لكل مزاياه ونقائصه، ويكمل الواحد منهما الآخر، ولهذا اقترح فايس أن تظل «وجهة نظرى صاد واضحة طوال الوقت»، وإلا أصبحت المسرحية دعوة تقليدية للنضال دون تجديد أو إضافة. وأعتقد أن العيب الأساسى فى إخراج الدكتور أحمد زكى أنه - لفرط حماسه لمارا - رجح كفته كل الترجيح، متناسياً أن دى صاد هو أيضاً أحد أبطال المسرحية، بل إنه أعطى لمارا الحق فى أن يلقي بخطبة أخيرة ليست موجودة فى النص الأسمى (على الأقل فى الترجمة الإنجليزية). ولكن أداء صلاح منصور الرائع للدور، ومزجه بين التفلسف - الذى هو فى جوهره فعل - والتأمل الذى ينطوى على أقصى درجات العنف قد أعاد للماركيز كثيراً من وزنه واعتباره.

وأهمية دى صاد تعود إلى أن التاريخ - الذى تقدمه لنا المسرحية - ليس تاريخاً هيجلياً عقلانياً مجرداً، بل هو تاريخ خاص متعين، يحيط به اللامعقول من كل مكان، ويهدده فى كل

لحظة، تاريخ يملؤه « مجانين »، يتركون أدوارهم ليناموا، أو ليرتكبوا أفعالاً جنسية فاضحة، بل إنه تاريخ يُخرجه رجل لا يؤمن بالتاريخ! ولكن التاريخ والقوى الثورية التى تحركه تشغل المركز، ويظل مارا هو البؤرة التى تنجذب إليها (وتنفرد منها) كل الشخصيات الأخرى، يساهم ذلك دى صاد نفسه. أما اللامعقول والعبث فيظلان فى الهامش، مع ذلك لا يطفى التاريخ والثورة على التفاصيل والنزعات المختلفة.

ويمكننا القول إن احترام العبث (طالما ظل فى الهامش) هو فى واقع الأمر ترجيح بالجدة، واحتفاء بالخلق، وتأكيد لإمكانات الإنسان الفرد اللامتناهية على الإبداع (وعلى الانحراف أيضاً إن شاء). وهذه الإمكانيات هى التى تحول دون أن يتحول التاريخ فى نهاية الأمر إلى ثقل مجرد، ينوء بحمله الإنسان، وذلك بدلاً من أن يظل وعياً إنسانياً متجدداً، يساعدنا فى مجابهتنا المواقف المختلفة التى نواجهها، وفى صراعنا مع الطبيعة داخلنا وخارجنا.

إن النقاش بين الطرفين كما يقول فايس « حوار لا ينتهى »، ولا انغلاق دى صاد على نفسه وأصبح « الدكتاتور الصالح »، ولكنه مع ذلك حوار أخلاقى فى غايته، الهدف منه هو « إيضاح الموقف »، فكل ما هو لاعقلانى أو لامعقول غريب على كاتب هذه المسرحية، فالعقلانى يصر أن يشغل المركز، وكل شئ يجب أن يساهم فى توضيحه لنا وفى تغييبه منا.

والمزاوجة بين دى صاد ومارا، والدفاع عن الثورة والتاريخ دور التنكر للفرد، والدفاع عن الجسد دون التنكر للثورة والتاريخ - كان يستلزم مسرحاً من نوع خاص - يمكنه أن يوصل للمشاهد هذه الثنائية التفاعلية الفضاضة دون نصغفها، ولعل هذا يفسر محاولة فايس (الناجحة) فى المزج بين رؤية كل من أنطونين أرتو وبرنولد برخت وألياتهما المسرحية. حاول أرتو أن يعيد المسرح إلى بدائيته الأولى، بحيث تشترك الموسيقى والإشارات والحركات العنيفة فى خلق جو هو أشبه بجو، الطقوس السحرية التى يشارك فيها الناس والمتفرجون. ويهدف مسرح أرتو إلى خلق ضرب من المشاركة الكاملة من جانب المتفرجين، مشاركة تستوعب تماماً فى الفعل المسرحى، ومن ثمَّ يلغى أية تساؤلات عقلية واعية، بل إنه يعود بعض الشئ لفكرة « الكاثارثيس » (التطهير) الأرسطية، بخصوص تطهير عواطف المتفرجين عن طريق « التعاطف والرعب ». فأرتو كان ينطلق من إحدى الأفكار الأساسية فى علم النفس الحديث [فن السحر القديم!]. القائلة بأن المريض قد يُشفى عن طريق تقمصه لدور شخصية ما، أو

لشخصيته هو نفسه، على أن يمثل مشاكله من خلالها، وهذا هو الإطار الذى تدور فيه أحداث مسرحية مارا دى صاد.

ويقف مسرح برخت التعليمى على طرف النقيض من هذا، فالهدف عند برخت أخلاقى وليس نفسياً، ولذلك فهو يذكر المتفرجين من آونة لأخرى بأن الأحداث مجرد تمثيل، ويخبرهم بالأحداث قبل وقوعها بل، ويوقف أحداث المسرحية ليعلق عليها، وهو بهذا يبقى على المسافة بين المتفرج وأحداث المسرحية.

إذا نظرنا إلى المسرحية من الداخل؛ فإننا نجدها مسرحية «أرتوية»، فيها استقطابات وشوان، وصور شعرية وشعراء، وثوريون موهوبون، وثوريون معنوهون، وثوريون ثوريون، وثوريون فقدوا عقولهم وقلوبهم وأعضاءهم التناسلية؛ أى أننا إذا نظرنا لها من الداخل بكثير من التعاطف استوعبتنا التفاصيل، ووقعنا تحت سلطان سحرها وطقوسها المجنونة. ولكننا عن طريق الصدمات «البرختية»، وعن طريق تذكيرنا بالواقع التاريخى الحقيقى خارج المسرحية، وعن طريق السرد الوثائقى لبعض الأحداث نضطر للانسحاب، لننظر إليها من الخارج، ولنصدر أحكاماً أخلاقية متأنية على ما نشاهد. وحين تربط التفاصيل بعضها ببعض تفقد كثيراً من سحرها، ولكنها تشكل مع ذلك رؤية متكاملة، تضم التاريخ ومارا، واللامعقول ودى صاد. وبهذا لا تختلف التجربة الجمالية المباشرة عن المحتوى الفكرى المركب.

إن مخرج المسرحية المصرى حقق قسطاً كبيراً من هذه الإمكانيات، من خلال فهمه الخلاق للنص، وسيطرته على الإيقاع العام المركب، وإبقائه على الثنائية التفاعلية دون السقوط فى النسبية، على عكس المخرج الأمريكى، الذى حول الثنائية التفاعلية إلى ثنائية تعادلية، أصبحت اثنيينية، جعلت من الحكم الإنسانى أمراً مستحبلاً، فسقطت فى النسبية المطلقة. وكان لتصميم الديكور، الذى قام به د. صالح رضا، أثر كبير فى إنجاح هذا العرض المسرحى، فالديكور - بألوانه الرمادية وخطوطه الحادة المتوازية - كان يختفى بسهولة حينما يكون الحوار دائراً بين مارا ودى صاد، ولكنه كان يظهر بشكل واضح حينما يلعب بقية الممثلين أدوارهم.



الليل والظلام هما الأفضل دائماً

قراءة لمسرحية إبسن. بيت آل روزمر. وعلاقتها بتطوره الأدبي السياسي

تمثل مسرحية بيت آل روزمر (التي كتبها إبسن عام ١٨٨٦ م) نقطة تحوّل في تاريخه الأدبي والسياسي، وبيت آل روزمر - كما نفهم من المسرحية - بيت عريق يمثل رمزاً للتقاليد الراسخة في المجتمع النرويجي في منتصف القرن التاسع عشر. تبدأ المسرحية بحوار قصير بين مدام هيلسيث، التي تعمل في بيت آل روزمر، ورييكا ويست مديرة المنزل (وهي الشخصية الأساسية في المسرحية بالإضافة إلى راعي الكنيسة يوهان روزمر). ونعرف من خلال حوارهما أن بيتا زوجة الراعي قد انتحرت، ثم يدخل العميد كرول، زوج أخت روزمر، وناظر المدرسة، وهو شخصية تعيش في الماضي وتدافع عنه، ويعبر عن حزنه الشديد لانتشار الأفكار الثورية التحررية، التي يشيعها بيتر مورتينسجور محرر مجلة الشعلة، ثم يظهر أورليك برتدل، أستاذ روزمر السابق، وهو شخص يهيم بلا هدف واضح، وإن كان يدافع عن الأفكار التقدمية.

من خلال حوارات هذه الشخصيات، ندرك أن ثمة معركة محتدمة بين الجديد والقديم، وبين المجتمع الحديث الذي لم يولد، والمجتمع التقليدي الذي يضرب بجذوره داخل النفوس والقلوب، فعلى سبيل المثال، يعبر كرول عن حزنه الشديد لوجود جمعية سرية ثورية في المدرسة التي يديرها، ويطلب من روزمر - باعتباره الوريث الأخير لآل روزمر - أن يساهم في إصدار مجلة تدافع عن الأفكار التقليدية أو ثوابت المجتمع، ولكنه يكتشف أن روزمر نفسه قد بدأ يتبنى الرؤى التقدمية، وأن ربيكا - مديرة المنزل الجديدة - هي التي دفعته إلى ذلك. بل ونكتشف أن ربيكا هي التي دفعت بيتا للانتحار، لدوافع كثيرة من بينها أن يخلو لها الجوع روزمر، وأن تجعله يتحول إلى الفكر الثوري، وبينما تدور كل هذه الحوارات، يتصاعد من آونة لأخرى صهيل الخيول البيضاء الخيالية، خيول بيت آل روزمر.

المسرحية - كما هو واضح - تتداخل فيها العناصر الواقعية مع العناصر الرمزية، وتتشابك فيها العناصر السياسية والاجتماعية بالعناصر النفسية والروحية. وقد كان هذا تياراً عاماً في الغرب في نهاية القرن التاسع عشر، حين بدأت مراجعات منظومة الحداثة الغربية وفكر عصر الاستنارة، الذى كان يتسم بالواحدية المادية وبتصور سطحي للعالم، يدور فى إطار السببية المباشرة البسيطة، ولا يتحرك إلا فى الإطار المادى، وبدأت العلوم الإنسانية الغربية تكتشف أن تقسيمات عصر الاستنارة تقسيمات كاذبة، وأن فكر الاستنارة يدور فى إطار ثنائيات كاذبة (هى فى واقع الأمر اثنتين)؛ مثل ثنائية الدنيا والدين، والحاضر المنير والماضى المظلم، والعقل والخيال، والشكل والمضمون، والموضوع والذات. فالواقع - كما اكتشف بعض المفكرين الغربيين - أكثر تركيباً من ذلك، والثنائيات التى طرحها فكر حركة الاستنارة تتداخل بل وتتلاحم، فالدين ليس أفيون الشعوب، وإنما هو أيضاً محركها، والعقل ليس هو الطريقة الوحيدة للإدراك، فالخيال يلعب دوراً فعالاً فى عملية الإدراك، والماضى ليس مظلماً، وإنما هو كيان متغلغل فى واقع الإنسان الحاضر، والشكل ليس منفصلاً عن المضمون، بل إن الواحد يحدد الآخر، لتظهر بنية مركبة متكاملة، والذات ليست منفصلة عن الموضوع، والموضوع ليس له وجود منفصل عن الذات.

لكن كانت وما تزال هناك حسيب فكرية كثيرة، تدور فى إطار الثنائيات الصلبة التى أشرنا إليها، فعندما عُرضت مسرحية بيت آل روزمر، لأول مرة فى مسرح فودفيل فى لندن عام ١٨٨١م، قام ناقد الدراما المتخصص فى حريدة ديلى كرونكل Daily Chronicle بكتابة دراسة عنها، أشار فيها إلى ما أسماه «الفكرة الجذرية» للمسرحية و«الدروس» المستفادة منها^(١) موضحاً أن مبدأ أو فكرة «الوراثة» (أى توارث الصفات البيولوجية)، هى فكرة متأصلة فى هذا العمل^(٢). فمسرحية بيت آل روزمر - حسب تصور هذا الناقد - هى مجرد حزمة أو مجموعة منتقاة من الحكَم أو الأفكار المجردة (فكرة الحتمية البيولوجية الوراثية)، التى عليه كناقذ أن يتعرف عليها، ثم يقوم بتوضيحها وإبرازها.

ولا يختلف فريدريك إنجلز الصديق المقرب والرفيق الدائم لكارل ماركس، والذى كان على دراية كاملة بمسرحيات إبسن، مثل معظم مثقفى عصره - عن ذلك كثيراً، فهو الآخر قد جرد «فكرة جذرية» أخرى وهى أن إبسن «برجوازي صغير» إلى حد ما، وممثلاً لنهاية مذهب الفردية، وليس لبداية النظام الجديد العظيم^(٣)، أى النظام الشيوعى. وطبعاً يكمن وراء هذا

الرأى الرؤية الماركسية لتطور قوى الإنتاج، التى تشكل البنية التحتية المادية الحقيقية لتطور
عالم الأفكار.

وقد قام سيجموند فرويد هو الآخر بالبحث عن الفكرة الجذرية فى مسرحية بيت آل
روزمر، التى قام بتحليلها عام ١٩١٤م فى مقاله « أنماط الشخصية » - فى الجزء الثانى من هذه
المقالة - والذى يقع تحت عنوان « هؤلاء الذين دمرهم النجاح » - يفسر فرويد المسرحية فى
إطار نظرياته النفسية قائلاً: « إن كل ما حدث لشخصية ريبكا يرجع - فى محله و
البداية - إلى عقدة أوديب، فعلاقتها برؤسها هى تكرار حتمى، وصورة طبق الأصل لعلاقتها
بأمها وبالدكتور ويست (أبوها بالتبني، والذى يبدو أنه كان والدها الحقيقى ولم يجرها، وجر
معها فى علاقة جنسية محرمة). ويؤكد فرويد أنه يمكن تصنيف شخصية ريبكا فى إطار
النمط النفسى، الذى يعبر عن « الفتاة التى تنضم إلى أهل المنزل، بوصفها خادمة أو وصيفة أو
مربية »، والتى تقوم بطريقة سطحية ثابتة - عن وعى أو عن غير وعى - بنسج أحلام يقظة
تنتجها عقدة أوديب، تتصور من خلالها عبات سيدة المنزل، وتطمح الروح بإحلالها محل روح
فى كل شئ^(١). وفى رأى فرويد تعتبر مسرحية بيت آل روزمر فى محلها - أعظم الأعمال
الفنية التى تتعرض لهذا النوع المعروف من الخيال الجامع لدى بعض الفئات^(٢)

وكما هو متوقع ابتعد فرويد فى تحليله عن أية حوايل أو مسيرات اجتماعية أو فلسفة
للمسرحية، كما أنه لم يتعرض فى سياق تحليله للحوايل الاجتماعية لها، ومع أن هذا التفسير
- ذا البعد النفسى للمسرحية - يختلف فى محتواه عن الدراسات التى سبقت الإشارة إليها، إلا
أنه يتفق معها فى اتباع نفس المنهجية، وهى استخلاص وحيد أحد الحوايل النفسية أو
الاجتماعية فى المسرحية، والتعامل معه بعزل عن المنظومة المركبة، التى تمثلها العمل ككل،
والتي يدخل فيها بنية العمل وصوره الفنية ونبرته العامة، وكان هذا الجانب أو ذاك يستغل
بذاته عن المسرحية والخطوة التالية المعتادة فى هذه المنهجية هى تفسير محمل العمل النفسى
المركب، من خلال هذا الجانب المنفرد أو ذاك.

وقد خصص جورج برنارد شو - فى دراسته المستفيضة عن مسرح إيسن: جوهر الإيسنية
Quintessence of Ibsenism (نسبة إلى إيسن) - فصلاً كاملاً للحديث عن مسرحية بيت آل
روزمر، حيث بدأ هذه الدراسة بتصنيف الشخصيتين الرئيسيتين فى إطار نمطين منفصلين
الأول هو رجل الدين الذى يحاول أن يحتكر عملية الارتقاء بين البشر، والثانى هو نموذج المرأة

البارعة الموهوبة، التي تساعد وتقف بجانبه^(٦). وفي أحد الفصول الذي اتخذ عنواناً مثيراً للاهتمام - وهو «الدروس المستفادة من المسرحية»^(٧) - توصل شو إلى مستوى أعمق، يجمع بين الشخصيتين في نمط أبسط، وهو نمط الشخص المثالي، الذي يمثل وجوده خطورة على المجتمع لبعده عن الواقع الحقيقي، ويرى برنارد شو أن هذا النمط هو الشغل الشاغل لإبسن ومصدر تميز مسرحه. وفي أحد فصول الكتاب الأخيرة «الجدّة الفنية في مسرحيات إبسن»^(٨) يتعرض برنارد شو لفنون الصنعة الدرامية عند إبسن، إلا أن هذا التعليق اتصف بمستوى من التعميم، دون التعرض لخصوصية كل مسرحية من مسرحيات إبسن على حدة، وقد اعتبر برنارد شو إبسن مبتكراً من ناحية الصنعة الفنية، حيث إنه يحول مسرحياته إلى نقاشات عميقة، من غير أن يلجأ إلى الأساليب البلاغية العديدة والمعروفة، التي تميزت بها المدرسة القديمة. ولا يعتبر هذا الرأي، والذي يمثل في حد ذاته دفاعاً عن الابتكارات الفنية لبرنارد شو ذاته، لا يعتبر إسهاماً ملموساً في مجال إلقاء الضوء على مسرحيات إبسن، وتوضيح الفروق الدقيقة فيما بينها. وبالتالي فهو لا يخبرنا الكثير عن الملامح الخاصة والسمات المحددة لمسرحية بيت آل روزمر.

ومن المعروف أن إبسن كان في المقام الأول كاتباً مدققاً، إذ أنه كان يقضى ما يقرب من العامين لتحسين وصقل أو إعادة كتابة مسرحياته، وقد وصف مرحلة إعداده للصورة النهائية لمسرحيته بيت آل روزمر قبل نشرها، والألام التي تكبدها في كتابتها وإعادة كتابتها، في خطابه إلى ناشره (في ٢١ يوليو ١٨٨٦ م)، قائلاً: «نستحق كل كلمة في المسرحية تفكيراً عميقاً، كما يجب أن نتفهم بنية الحوار في المسرحية بشكلها الأمثل المقصود قدر استطاعتنا»^(٩).

بالإضافة إلى ذلك كان إبسن شاعراً ملهماً مبدعاً، فقد صرح مراراً أن مسرحيته تعتبر «قصائد لسبر أغوار الذات»^(١٠). ولا يمكن أن ننكر أن مؤلف مسرحيات مثل بيت الدمية وديعانات المجتمع كان كاتباً مهتماً بالأوضاع الاجتماعية، إلا أن من الواضح أيضاً (إن أخذنا في الاعتبار جماع مسرحياته) أنه لا يعبر عن الرؤية الاجتماعية من خلال أقوال أو حِكَم أخلاقية أو أفكار أو تعاليم مجردة، تُفرض قسراً على العمل الفني من الخارج، وإنما يعبر عنها من خلال النص نفسه ككل مركب متكامل، يعكس ظلالاً متدرجة من الفروق في المعنى والتعبير.

وكان إبسن على يقين من أن مهمة الشاعر لا تختلف عن مهمة المصلح الاجتماعي، فقد كان يؤمن بأن «الشاعر لا يعيش بمعزل عما يعيشه أهل مجتمعه، فهو يشاركهم ويعيش معهم

جميع خبراتهم وتجاربهم»^(١١). ومن هذا المنطلق، فإن تقسيم العمل الفني إلى ثنائية صلبة - شكل جمالي (خارجي) من ناحية، ومحتوى اجتماعي أو نمط نفسي (داخلي) من ناحية أخرى - يبتعد بنا تمامًا عن منظور إبسن للتجربة الإنسانية والتعبير الفني. فعندما طلب منه بعض الطلاب الشباب في أوصلو توضيح مقصده في مسرحية بيت آل روزمر، وما إذا كان هدفه هو التأكيد على «ضرورة العمل»، حثهم على رؤية المسرحية بطريقة أعمق وأكثر تركيزًا. وأضاف قائلاً: «المسرحية في المقام الأول تعتبر عملاً أدبيًا، يتعرض لشخصيات إنسانية حية، ولأقدار تواجهها تلك الشخصيات»^(١٢). ويعنى إبسن بذلك أن الطريقة الوحيدة للتعامل مع المسرحية هي الحكم عليها، من منطلق كونها عملاً أدبيًا متكاملًا، يتناول شخصيات إنسانية مركبة. وعندما قام تحالف حقوق المرأة بتنظيم احتفال لتكريمه، كأحد مناصري الحرد النسائية، قيل لإبسن الدعوة، إلا أنه أكد بوضوح أنه كان يكتب مسرحياته «بدون تفكير متعمد في ترويج دعائى لفكرة معينة». ثم ذكر مستمعيه - بوضوح بما لا يقبل الشك - أنه يعتبر نفسه «شاعرًا أكثر منه فيلسوفًا اجتماعيًا، وليس العكس. كما يميل معظم الناس إلى الاعتقاد»^(١٣).

وتعتبر مسرحية بيت آل روزمر عن قناعات إبسن الشخصية حول ذاته وفنه، فعلى مستوى معين يمكن تصنيف هذه المسرحية في سياق التمرد الرومانسي على الثنائيات الصلبة، والذي خلفته النظرة العقلانية المادية، التي ساوت بين الواقعي Factual، والحقيقي real، مهتمة بذلك كثيرًا من الخبرات الإنسانية، التي تنبع من مستويات أعمق من الوعي، ومحولة إياها إلى مجرد ظواهر ثانوية مصاحبة، أو حتى مجرد صور خادعة وهمية. وقد أدت هذه النظرة العقلانية المادية إلى التأكيد على أهمية ارتباط الفن بشيء خارجي عنه (قد يكون ذلك الشيء حقيقة معينة أو مبدأ أو عقيدة) على حساب تماسكه الدلالي الداخلي. وفي إطار هذه المرجعية يصبح الشكل الأدبي مجرد زينة زخرفية، أو عنصرًا مكملًا يفتقر إلى القيمة الجوهرية الداخلية. وعلى الجانب الآخر، نجد أن المدرسة الرومانسية - ومن خلال تأكيدها على التكامل العضوي للعمل الفني - قد أعادت تأكيد الحقيقة القائلة بأن العالم ليس مجرد بيانات ومعلومات متباينة، نتلقاها عن طريق الحواس، وإنما هو كيان مركب حتى واحد، لا يمكن اختزاله في صورة أقل منه. كما دعت المدرسة الرومانسية أيضًا إلى فهم الفن - على أنه أحد الطرق القليلة المتاحة للإنسان - لفهم واستكشاف رؤيته للكون والتي يشكل الإنسان ذاته جزءًا لا يتجزأ منها، بأوجهها الظاهرة ومستوياتها العميقة المستترة.

واستناداً إلى كل ما سبق من أطروحات عامة، تحاول هذه الدراسة استكشاف رؤية إبسن ونظراته السياسية، من خلال نسيج وبنية مسرحيته بيت آل روزمر، حيث يتم عرض هذا العمل الأدبي من خلال قراءة متمعنة مفصلة للنص، مع ربط هذه القراءة بقراءة أعمال إبسن الأخرى، مع الإشارة إلى التحولات التى طرأت على أسلوبه، نتيجة لتطور رؤيته للإنسان والمجتمع.

تدور مسرحية بيت آل روزمر حول قضية فكرية متواترة، وهى الصراع بين قوى المجتمع الحديث وقوى التقاليد، وتبدأ المسرحية بتحديد زمن المسرحية، الذى هو نهاية مرحلة اجتماعية تاريخية، لها انعكاساتها على كل شخصيات المسرحية. فيقوم العميد كرول - على سبيل المثال - بالإشارة إلى « هذا الزمن الذى نعيشه »^(١٤)، الذى تسبب فى كل مشاكله العائلية، ويتحدث عن نزاعات مدنية، وحتى عن « حرب أهلية ». وفى محاولته لتفسير العلة التى أملت بهذا الزمن الردىء، يصف كرول لربيكا الأحوال قائلاً: « إن كل فكرة معقولة ومقبولة قد انقلبت رأساً على عقب، فى اضطراب واضح، وتحولت الأفكار الداعية إلى المحافظة على النظام والطاعة إلى مصدر للسخرية والاستهزاء من الجيل الجديد، بل ومن بعض أبناء الجيل القديم. من الواضح أن كل الأسماء قد فقدت ساسكها، وأن كل الثوابت قد اهتزت، وأن صوت المتطرفين الراديكاليين علا، كما لم يعل من قبل، وأصبح المحافظون - المحاصرون فكراً - على وشك تصفية صفوفهم؛ ولهذا حال وقت المراجعة من الطرفين، وكما يقول كرول: « إنه يوقن بأن اللحظة الحاسمة قد حانت، نعم حانت اللحظة الحاسمة ».

ولكن إبسن لا يتحرك فى عالم الأفكار وحسب، بل إنه ينتقل إلى عالم المجاز والرمز، فالفصل الأول ينتهى بإشارة واضحة محزنة فى أن واحداً، إلى عاصفة عنيفة على وشك أن تهب. ترد هذه الصورة المجازية فى البداية، ثم تتوارى عبر النص، ولدا فتمة إشارة إلى عاصفة عنيفة على وشك أن تهب، ويشير كرول فى الفصل الثانى إلى عاصفة مجازية، بينما تقارن ربيكا الرغبة الجنسية العارمة التى تضطرم فيها بعاصفة نهب فى البحر، كما نجد أن البحر نفسه - وهو « قوة حية طبيعية »^(١٥) فى أعمال إبسن الأدبية الأخرى - قد اقترن أو ارتبط بالاعتقال والفوضى فى مسرحية بيت آل روزمر، فالرحلات البحرية المرعبة التى كان يقوم بها د. ويست (والد ربيكا) كانت السبب فى انهياره.

ولا يوجد ما هو أوضح من حالة بيت آل روزمر - فى ذلك الوقت - للدلالة على الفوضى والاضطراب السياسى السائد، فقد تعود الناس فى الماضى أن يكون هذا البيت مركزاً راسخاً

في مجتمعهم. لنشر اليقظة والاستقرار والحياة بصفة عامة. منذ عهد سحبق كل بيت آل روزمر دائماً هو معقل المحافظة على النظم والأخلاقيات واحترام وتبجيل كل ما تملكه ويمتلك أفضل عناصر مجتمعنا. فقد اعتادت النخبة كلها أن تستمد روحها العامة من بيت آل روزمر. إلا أنه ينول إلى أن يكون مركزاً لنشر الموت والفوضى، فأحر سلاله آل روزمر يفقد فيه الإيمان والثقة أو الجهاد العنيف في سبيل مبدأ معين؛ إنه مجرد شخص مصاب بالسلوك والعداء الثقة. يحقق في معظم ما يقدم عليه من مشاريع، سواء كانت خاصة أو عامة، بل إن بعض النقاد يذهبون إلى أن روزمر كان عقلاً بلا مدقة حسنة^(١). ولا يختلف الأمر كثيراً بالنسبة لبيتنا، ربة المنزل، فهي رمز واضح حلى للاضطراب والاعتلال، وغيبات الحياة المستقرة، فقد كانت لا تطيق شم عصر الزهور أو رؤية الزوايا الحسنة، فهي الأخرى امرأة عقم على حد الجنون، انتهت حياتها بالانحلال وبيت آل روزمر كنه سبب سلاله أو انقضاء، فأحد الأخيرة هي الأخرى محدثة عظيم وكل هذه الأسرار والرموز والتشوهات الكسفة لحاظ علامة واضحة على اقتراب مرحلة لا يحسنها كلمة من لسانها المتصنعة.

على هذه الخلفية العاصفة لهذا الدراما في بيت آل روزمر في التكيف كانت تست فجميع الشخصيات تتفاعل بشكل أو بآخر مع هذه الحالة من الفوضى أو الاضطراب. لهم يعيشون أوقاتاً عصيبة في عصر الفوضى فيه بالذات تعجز عن الاستغناء لوجهاتهم في الحياة من خلال ماضيه وحاضره ومستقبله الدافعي أو المثالي. من منظور ناسي أو احسنه وشكل تقسيم الشخصيات في المسرحية إلى مجموعتين رئيسيتين: الأولى أو لاهية من رحمة والبرية يثق ثلاثتهم تماماً من رسوخ أقدامهم في مواجهة "عصرهم المأساوي"، ويتبنون مواقف محدمة لا يشوبها الشك. أما المجموعة الثانية من الشخصيات، والتي يتكون أغلب من رجال وامرأة فهم يتأرجحون ويفقدون اتزانهم، وفي النهاية يلغون بهائهم المساوية.

وبلا شك تنتمي السيدة هيلسيث -مديرة منزل آل روزمر- إلى المجموعة الأولى من الشخصيات، فبالرغم من أن دورها يقتصر بصفة أساسية على ملاحظة الأحداث، لا المتابعة فيها بصورة إيجابية، إلا أن لها منظوراً جامداً ترى ونفهم من خلاله كل شيء. ويتكادما التزامها الراسخ وتعلقها بالماضي، عندما نجد أنها أول من يرد على لسانه ذكر الحيلولة الجيدة. وآخر من يرى "ذلك الطيف الأبيض البادي من بعيد"، وهو طيف العاشقين حين يغنيهما عالم الفوضى.

إلا أن السيدة هيلسيث لا تعتبر من الشخصيات المحركة لهذه الدراما، على عكس العميد كروول وبيتر مورتنسجور اللذين يلعبان دوراً فاعلاً فيها، فبرغم اعتناقهما منظورين متعاكسين تماماً للواقع، حيث إن أحدهما يؤمن إيماناً راسخاً بالماضى، بينما يدعو الآخر بكل حماس وثقة إلى إبداعات المستقبل، إلا أنهما متشابهان فى عدة جوانب، فعلى سبيل المثال، نجد أن كروول يتعامل مع نفسه على أنه ضحية للهجوم العنيف الذى يشنه هذا الزمان العصيب عليه، والذى يسبب له المرارة والحزن، فمع بدايات المسرحية يتضح لنا أنه يعانى من مشاكل عائلية، تتمثل فى علاقة متوترة مع زوجته، وانفصال وعزلة عن أبنائه الذين انضموا إلى صفوف الراديكاليين، فابنته هيلدا قامت بتطريز غطاء أحمر، «لإخفاء جريدة إشراقة الصباح [الراديكالية] بداخله». بالإضافة إلى ذلك انضم أفضل تلامذته إلى صفوف أعدائه، بينما بقى معه الأتقياء والكسالى فقط. ويلخص كروول الوضع بنفسه، بقوله: «لقد ألفت روح العصر بظلالها على كل جوانب حياتى الخاصة والعامة». ولهذه الأسباب يرى د. كروول أن الماضى هو النظام والتوحد والاجتماع على رأى واحد، أما الحاضر فهو الفوضى والتفرق والانشقاق.

ومع مرور الأحداث نرى كروول يتحدث -متمصاً روح الماضى بمعتقداته وتقاليده، بحماسة عاطفية رومانسية- عن «أولئك الرجال الذين وهبوا أنفسهم للإله، ووهبوا أنفسهم للحرب»، هؤلاء الذين خدموا أوطانهم بكل تفان «قاصداً بذلك سلالة آل روزمر. هذا الإيمان العميق، الذى ينطلق منه هو الذى دعاه إلى محاولة لم شمل أصدقائه حول لواء الماضى؛ ليشنوا الهجوم على معارضيهِ، وهو إيمان ثابت لم يتزعزع إلا مرة واحدة، حين اعتراه «سحر غامض» بتأثير ريكا، إلا أنه سرعان ما تماثل نفسه ثانية، لكى يعود إلى مواصلة حربه المقدسة، لوقف عملية التغيير واقتلاع تلك «البدع الخبيثة»، رافضاً فى النهاية الاعتراف بوجود زمن جديد يسوده حوار مركب حول مشكلات غير معهودة من قبل.

ولكن كروول بإنكاره التغيّر -بل والزمن- ينكر بذلك إمكانية تجاوز الحتمية وتحقيق قدر من الحرية، ولعل المفارقة الساخرة هنا هى أنه بذلك ينفى أيضاً إمكانية الوصول إلى مرحلة التعالى أو التسامى أو التجاوز، والتى تمثل جوهر العقيدة الدينية، فالتاريخ سيتحول إلى دائرة لا قيمة لها، إذا لم يكن هناك تغيير مع مرور الزمن، وسيكون الإنسان -فى هذه الحالة- مجرد ضحية لا حول له ولا قوة، تحت رحمة قدر لا معنى له. ولذا يمكننا القول: إن ما يدافع عنه كروول ليس هو المثاليات الأخلاقية التى يدعو لها، وإنما كيانه -هو ذاته- الجريح. ويتضح هذا الجانب

من شخصيته إلى حد ما عندما ينبذ - وهو الداعى إلى الأخلاقيات والمثاليات المسيحية - كل أخلاقيات التسامح والمغفرة، ويعلن أنه لم يعد ذلك المسيحى الذى « يدير خذه الأيسر لعدوه بعد أن يضربه على خذه الأيمن »، وبذلك يصبح شيطاناً حقيقياً « تفوح منه رائحة الدم »، معلناً الحرب « حتى إذا أدى الأمر لاستخدام السكين » ضد روزمر الهادئ الوديع، أى أن كرول نفسه قد انحدر إلى فلسفة « هذا الزمان »، التى يهاجمها لكونها نفعية استغلالية، تهدف إلى اللعاب بالآخرين؛ ولذا فإن علينا ألا نعتبرنا الدهشة عندما يطلب من روزمر ألا يعلن عن ارتداده عن عقيدته، وأن يبقى ذلك سرّاً لا يطلع عليه أحد: « لك أن تؤمن بما تشاء... ولكن عليك أن تحترم بآرائك لنفسك »، فما يهم كرول هو الطاهر النفعى وليس الباطن الإيمانى، وهذا أبعاد ما يكره عن روح الإيمان الحقيقى.

وينتمى بيتر مورتنسجور إلى حزب المستقل، فهو داعية إلى الحرية وإلى آفاق رحبة من الأفكار الجديدة، ولكنه يدعو إلى اتساع الأفق بطريقة ثورية واحدية متعصبة، فهو يهاجم أعداءه بعنف على صفحات جريدته إشرقة الصباح، وكل من يهاجم الأفكار المستقبلية يجد نفسه فى مواجهة صريحة معه. وقد وصفه أورليك برندل فى النداية بأنه « أبله » و « متبدل »، ولكنه بعد ذلك يغير موقفه تماماً، بل ويقرر تقديم أحلامه الدهشة قريباً على « مدح التحرر »، وينتهى به الأمر إلى إغراق مورتنسجور بطوفان من الصفات، التى تخلفى به وسخده، بل وبؤله مثل « الرئيس » « أمير وسيد المستقبل »، « صاحب الحضور السامى »، « مالك من الغدرة الكلية »، وعندما تقر ريبكا وضع روزمر على أول الطريق، كمؤيد للتحرير وكنصر « المسلس »، لخصبة النحر والتقدم، يكون مورتنسجور هو الشخص الذى تحيطه علماً بذلك، لأن جريدة مورتنسجور إشرقة الصباح التى يشرف عليها كانت رمزاً لطريق التحرر. وقد ساهم مورتنسجور فى بسع خيوط هذه الأسطورة عن نفسه من خلال حديثه، كما لو كان إلهاً مجسداً أو رسولاً ملهماً بوحى ذاتى. وفى حديثه الوثائق مع كرول يصف إشرقة الصباح - التى يحمل عنوانها إحياء شنه دينى - بأنها « سوف تسطع دائماً لترشده فى طريقه »، وتهديه سواء السبيل!

وبينما نجد رذيلة التعطش للدماء - المنافية لتعاليم المسيحية - قد تمكنت من شخصية الداعية المسيحى كرول، نجد على الجانب الآخر أن مورتنسجور - المفكر المتحرر - يظهر ميلاً واضحاً نحو الاستعانة « بالمسيحيين المخلصين » فى صفوفه، وهما هو معبود الراديكاليين والراديكالية يصرح بأنه قد « نال كفايته من المفكرين المتحررين » الذين تزايد عددهم « أكثر من

اللازم». فما يحتاجه حزب المستقبل، وما تحتاجه الثورة هو «المسيحيون المخلصون». وقد جعل مورتنسجور من ذلك قاعدة لاحقة فى مبادئه، تنص على الامتناع عن دعم أى شخص أو أى شىء، لا يتفق وما تقرره وتذهب إليه الكنيسة. ولأنهما يتحركان فى اتجاهات تبدو متعاكسة، فلا يبدو أن هناك نقطة التقاء بين طريقى كرول وبيتر مورتنسجور. إلا أن المعنى العام - لما سبق عرضه من مواقفهما - يوضح أنهما يتشابهان أكثر مما يختلفان فى بنية تفكيرهما وفى نظرتيهما للأمور. وقد استعرضنا أحد جوانب هذا التشابه، وهو مفارقة وجود هوة سحيقة بين النظرية والتطبيق عند كل منهما، نظرًا لتخلى كل منهما عن مبادئه بسبب الاعتبارات العملية، فالمسيحى كرول لا يدير خذه الأيسر لمن يضربه على خذه الأيمن، والراديكالى مورتنسجور يستخدم مصطلحات ذات صبغة شبه دينية، ولا يستعين إلا «بالمسيحيين فقط»!

وكما هى الحال مع كرول، تتمركز أنشطة مورتنسجور السياسية أيضًا حول ذاته، حيث نكتشف أن مصدر بحثه المستمر عن الاحترام، هو وعيه الدائم بحقيقة كونه «رجلاً موصومًا». وكان من وصفه بذلك هو روزمر نفسه، بسبب بعض الثروات العاطفية الطائشة، والتي كشف روزمر سرها. ويخامرنا الشعور بأن مورتنسجور يحد بلذذا خاصًا عندما يرى روزمر منضمًا لصفوفه، فهو بالنسبة له ليس مجرد عضو جديد فى حزب مناصرة التقدم والتحرر، وإنما يمثل فى المقام الأول ضحية محتملة، يسع معاليتها بهمة الصحفي الراديكالى للانتقام. وفى هذا يتساوى مورتنسجور مع كرول، فكلاهما يدخل الحرب المقدسة لإشباع شهوة الانتقام!

ونجد وجهًا آخر للشبه بين كرول ومورتنسجور، فى محاولات هذا الأخير التلاعب برؤوسهم، ولكن بطريقة قاطعة وصريحة، فما يقوم بسرّه بقلًا عن رؤوسهم ليست هى آراء رؤوسهم، وإنما «كل ما يحتاجه قراؤنا الأعزاء أن يعرفوه». مما لحاحه الحركة فى المرحلة الحالية هو المسيحى المخلص المتحرر؛ ولذا يجب أن يوضع رؤوسهم - بغض النظر عن حقيقة قناعاته - فى قالب المسيحى المخلص المتحرر. وينطوى هذا التوجه فى آراء مورتنسجور على إنكار ضمنى للحريات، ويلى ذلك بالتبعية نفى إمكانية أى تحول جذرى راديكالى، أو أى تجاوز ثورى للواقع المطلوب تغييره. ويأتينا الحكم النهائى على لسان المهزم المنكسر المتقهقر برندل: «إن بيتر مورتنسجور يعرف جيدًا كيف يعيش حياته دون أن يرهق نفسه بالأهداف المثالية».

وبرغم أوجه الشبه السابقة إلا أن أقرب هذه الأوجه بين الاثنين - وتشارك معهما أيضًا فى هذا الأمر السيدة هيلسيث - هو اليقين الواحدى الثابت، الذى تنبع منه تصرفاتهم، فهم يفعلون

ما يفعلون بقوة وإيمان من وصل إلى بر الأمان، ومن توصل إلى إجابات شافية عن كافة ما يواجهه من أسئلة. ولا تتطور شخصيتا كرول ومورتنسجور مع تطور أحداث المسرحية. حير تبقى رؤيتهم للواقع سطحية ثابتة أحادية ساذجة في بساطتها، لا تدخل عليها أية ثنائية تفاعلية، فالأول -كرول- لا يرى إلا أمجاد الماضي وظلمة المستقبل، بينما يدعو الآخر بحسب واضح إلى قضية التقدم والمستقبل. ومن الدهش ألا تستوقف أيًا منهما تلك الهوة بين النظري وتطبيقها في حياتهم الخاصة، وذلك التداخل في العلاقة بين القضية (العامة) والشبهة الشخصية (الخاصة)، ولا يخامر أيًا منهما أى إحساس بمدى التركيب أو التعقيد في حياة البشر، أو بمدى إمكانية تداخل العناصر الكوميديّة والمأساوية معًا في حياتنا. ومن هنا يكرس الحكم على شخصية كل منهما بأنها شخصية أحادية البعد، تفتقر إلى العمق في النظر، وتتفهم مسيرة التاريخ والزمن بطريقة أحادية سطحية، فهذه المسيرة لا تقتل من وجهة نظرك منهما سوى فكرته وحده، المتجذرة في تكوين شخصيته، ولذلك فالأثنان لا يسيران في نهج لتأمل ما حولهما، وإنما ينساقان كمن يتحرك في مسيرة أو لنهاية حماسية.

ومنذ البدايات الأولى للمسرحية، ومع تسارع أحداثها، لا نحفى علينا وجود بشرات وربما تحذيرات متكررة، من اعتبار سودج كرول ومورتنسجور شخصيات واقعة، بالمعنى المركب لكلمة «واقعي». فالواقع الإنساني المركب لا يسمح بتقسيمات الحادة المعالم، فمرور الوقت هو وقت نزاعات وصراعات مدنية، إلا أنه يجب أن نتحدث عنه كل مجموعة نحن لولها، وتؤيد أفكارها بانتماءاتها الواضحة، سواء كانت تلك المجموعات هي المؤيدة لحرب المص أو حزب المستقبل، وإلا.. فماذا عسانا أن نفعل إذا كان الماضي ما يزال ينصر بقوة في الحاضر، ويلقى بظلاله الكثيفة عليه، أو إذا كان الحاضر يرتفع بالماضي بطريقة لا تسرر. الخلاص منها؟!

ويذهب الناقد الألماني هانز جورج ماير، في دراسته النقدية عن هنريك إبسن، أن كلام كرول ومورتنسجور يمثل تأرجح الراعى روزمر، ما بين الميول المحافظة والتقدمية^(١)، وهو التأرجح الذي لم يتمكن من حسمه، أى أن ثنائية اليمين واليسار لم تتفاعل داخل روزمر ليخرج برؤية مركبة تستوعب كليهما، وإنما انحلت إلى اثنيّية حادة أودت به تمامًا.

وعند هذه النقطة، يمكننا أن نتحدث عن المجموعة الثانية من الشخصيات: روزمر وريبيك وبرندل - وهى الشخصيات التى سقطت صريعة الثنائية التى تحولت إلى اثنيّية، وقد

استهلكت كل هذه الشخصيات حياتها بإحساس المخلص المنتظر. صاحب المهمة المقدسة في الحياة، وصاحب النظرة المتالية للمستقبل، ولذا نجد أن هذه الشخصيات تتميز في بداية الأمر بحماس شديد، وتتقدم بخطى ثابتة في مسيرة واضحة، ولكنها تسير تدريجياً بهدوء، وتتأمل فيما حولها وفي داخلها، فتتردد ثم تضطرب وتتعثّر، وتقفز في نهاية الأمر في هوة العدم. وهذا المسار هو أشبه ما يكون بعملية نمو وانتقال، من عالم البراءة الفطرية البسيطة إلى عالم الخبرات المركبة، ولكنهم لغرط براءتهم لا يتحملون هذه الدرجة العالية من التركيب.

ولعل الشخصية المخيفة - من بين الشخصيات الثلاث الحائرة في المسرحية - هي شخصية ريبكا، التي ينعدم لديها شعور الندم أو وحز الضمير - أو هكذا كانت تظن - فهي ابنة غير شرعية للدكتور ويست، برعزعت في حوال الشمال العاصف على يد أب من المفكرين المتحررين، كان له معها فيما يبدو علاقة جنسية محرمة. وبمعنى آخر فقد تولت الطبيعة (المادة) ذاتها تربيته ونكويته، ومن هنا فهي لا تدب نأى ولاء لقوانين الإنسان، أو بأى احترام لمحرماته. وفي مشهد الاعتراف الأخير، تدعى ما كانت ريبكا تطمح إلى الوصول إليه، من دفع سيدة على حافة الجدير نحو الأسفل، وصولاً إلى احتلاق سلسلة من الأكاديم، لكي ينضم إليها، روزمر في مسيرتها المشتركة الصغيرة نحو المستقبل، متحنيين " معاً للأمام نحو الحرية. ساترين للأمام... دائماً للأمام.

ولبعض الوقت على الأقل ساتر، ثم يترك هذه الغنايات العاطفية المتحمسة، وأبدى استعداداً واضحاً للمضى الواسع في بداية المستقبل. وسئل آدم حديد أو داعية وُلد من جديد، تخيل روزمر أن توجهاته نحو - معظم الأشياء - أو على الأصح كل الأشياء - قد تعثرت تماماً. وادعى روزمر بابتهاج شديد أنه قد " مزح كل الروابط القديمة حاناً "؛ ولذلك فكل ما تبقى له بعد ذلك هو الانضمام لحزب المستقبل والعصر الجديد الحديث. وبرغم أننا لا نرى تلك الحالة - من التصميم والإرادة القوية - بصورة متتالية في شخصية روزمر، إلا أننا نتعرف - من خلال حواراته مع ذاته ومع ريبكا - على أحلامه الطموحة ورؤيته البريئة الرائعة في إيقاظ كل من حوله، بمعرفتهم لذاتهم وزرع التسامح والحب، والبهجة والسعادة. " وكان حلم روزمر أن " يطير مثل ملاك مبشر بالحرية من بيت إلى بيت؛ لتجتمع حوله قلوب وأرواح البشر، لتخلق جوّاً سامياً، يغشى كل من حوله باستمرار وتواصل لا يعرف الحدود. " وصورة الملاك الحالم وآفاق السموات المتسعة بلا حدود هي صدى للفكرة اليهودية المسيحية المبشرة بالعصر المسيحاني، عصر

يبدؤه المسيح حين يأتي في آخر الزمان، يحمل وحيًا إلهيًا، ويؤسس مملكته الألفية في أرض صهيون، ويأتي للجنس البشري بالخلاص.

وترتبط فكرة البراءة ارتباطًا وثيقًا بفكرة التحول الفجائي المسيحاني، ففي هذا العصر المسيحاني ستمتلئ الدنيا عدلاً بعد أن امتلأت جوراً، وستصبح الدنيا في تمام وكمال وجمال الجنة، قبل أن يهبط منها آدم ومعه حواء الآثمة. فروزمر على سبيل المثال يشبّه علاقته مع ربيكا بعلاقة «طفلين بريئين وقعاً سرّاً في حُبّ عذب جميل»، ومن منطلق نظرة روزمر إلى براءة الروح، كشىء لا غنى عنه لتحقيق السعادة، وبالتالي العمل لبلوغها، كان من رأيهِ أن الرجل السعيد الذي «حققت روحه السعادة وتخلصت من الذنب»، الرجل البريء من الخطيئة، الرجل الذي يستطيع أن ينأى بنفسه عن كل ما يحيط بالدنيا من مشاكل معقدة، منذ بداية الخلق والتاريخ، وبداية الإنسان على الأرض، بعد خروجه من الجنة، هذا الرجل هو -وحده- الذي يستطيع قيادة الآخرين، وحثهم على القيام بأفعال إيجابية. وبشكل آخر يبدو أن الواعظ الديني روزمر كان يعتقد أن بإمكانه استعادة براءة الإنسان الأولى، وتجاوز كل الحيز والقوانين التي تحكم الوجود الإنساني.

وهكذا انضم العاشقان إلى كرول ومورتنسحور في تسمى الرواية الواحدية للزمن، التي تنسب العصر الذهبي أو المسيحاني إلى مرحلة زمنية واحدة، ولا يهم ما إذا كنت هذه المرحلة الزمنية في الماضي أو في المستقبل، ما يهم هنا هو واحدية الرؤية، فعصر السعادة الكاملة -العصر المسيحاني- هو عصر الواحدية بامتياز، ولكن مع بداية التدافع والمناقشة والحوار، يتكشف من أرادوا الانضمام إلى المسيرة الظافرة نحو المستقبل أن الأمور ليست بالمسألة التي يعتقدونها، وأن التنافس الواحدى المفرط -دفاعاً عن الأفكار المثالية- هو شىء ينعدر على الأرواح المنقلة المركبة الوصول إليه، ويفسر ذلك لم تبخرت أوهام ربيكا وروزمر سريعاً؟ ولم تخطمت توقعاتهما الطموحة، في عهد يسود فيه الخلاص، في فترة وجيزة، لدرجة لم تسمح لنا برؤية آدم الجديد مع شريكته حواء قبل خروجهما من الفردوس؟ فنحن لا نراهما في هذه المسرحية إلا بعد السقوط؛ وهما يستعيان ذكريات الفردوس المفقود وذكريات مرحلة البراءة، ويعضان بنان الندم على فقدانها.

وقد وضع إيسن في يدينا المفاتيح من البداية؛ ففي الفصل الأول نلاحظ تياراً خفياً من الأحزان والمشاكل المعقدة، فربیکا تمتدح الزهور التي قدمتها إلى بيت روزمر؛ لكونها «مسكنة وملطفة بطريقة جميلة»، وفي هذا الوصف إحياء بآلم خفى وجرح لم يندمل بعد. والجدير بالذكر

أن هالفدان كوهت فى كتابه حياة إيسن قد ترجم وصف ربيكا السابق للزهور، بأنها « تعين الإنسان على النسيان بطريقة جميلة »^(١٨)، وهى ترجمة تتفق وقراءة المسرحية، التى تقدمها هذه الدراسة، فقد تسلل بالفعل ثعبان الزمن والإحساس بالذنب إلى الحديقة.

ومن الواضح أن لدى ربيكا ما يبرر إحساسها بالذنب، فقد اكتشفت مثلاً أنه مع تحررها فإنها ما تزال تتمسك بالكثير من « التحيزات البالية »، والأسوأ من ذلك اكتشافها أن عاطفتها نحو روزمر - والتى تخيلت أنها عاطفة روحانية سامية - تملك هى وروزمر زمام أمرها، لأنها تخلو من أى حسية أو صفات عادية لأى حب، اكتشفت أن هذه العاطفة هى فى الأساس « عاطفة متهورة خارج نطاق سيطرتهم »، وليست « حباً عطيماً يخلو من الأنانية، يكفيه تبادل المشاعر الجميلة ». فالصورة الحقيقية لحبهما تبتعد تماماً عن الحب البرىء، الذى يسبق الخروج من الفردوس، والذى وصفه روزمر من قبل.

ولم تكن العاطفة الخادعة العمياء هى العائق الوحيد لمسيرة العاشقين البريئين، لأن العائق الآخر (بل ربما الرئيسى) كان هو الجدران العنيدة العالية لبيت آل روزمر. ففى هذا البيت وجدت ربيكا نفسها بين نقيضين يستحيل عليها التوفيق بينهما، فهى تعلم تماماً أن « تفتح زهور الحرية » عند روزمر يجب أن يكون « فى ضوء الشمس المشرقة »، ولكنها كانت تعلم أيضاً أن لهذا الرجل نفسه « جذوراً عميقة، يحلله جزءاً من تراث عائلته »، وكان الاستنتاج الذى وصلت إليه ربيكا هو أن جدران بيت آل روزمر وحواحزه ليست ضمن الأشياء التى يمكن محوها ببساطة، أو الهروب منها دون رجعة. فهذه الجدران تمثل حالة وجدانية، وتجسيدا لأزمان ماضية، وتقاليد وأعراف راسخة. ويظهر القوة الغامضة لهذا البيت - بصورة أكثر وضوحاً وتحديداً - عندما نتأمل نتائج المعركة بين ربيكا وبيتا، فبرغم أن ربيكا قد قادت بيتا إلى حتفها، إلا أن بيتا لم تختف نهائياً، حيث نجد كرويل ومورتنسجور يأتیان دائماً بأخبار عنها، فتصبح السيدة التى ماتت بالفعل « حية بشكل مخيف »، ويكتشف زوجها - الذى اعتقد أنه تحرر منها تماماً - أنه فى واقع الأمر ما يزال يعانى من آلام احتضارها.

ولعلنا نشعر الآن أن بيت آل روزمر هو أقرب ما يكون إلى الكيان المستقل، ذى القوانين الخاصة والحضور الطاغى. وحتى ربيكا الآتية من الشمال، الممتلئة « بالحيوية والجرأة »، والتى اعتقدت أنها خارج نطاق تأثير هذا البيت، خضعت رغماً عنها لقوانين هذا البيت التى « سحقته تماماً »، أو بمعنى أدق سحقت اختزاليتها المخلّة، ولعله لهذا السبب ازدادت نبلاً من

خلال عملية سحقها هذه. وقد يكون اكتساب ربيكا المعرفة وإحساسها بعدم سعادة الأخير
ما دفعها إلى التخلي عن تلك السعادة الطفولية الحرة، والفرصة في بساعتها، عندما كانت
متناول يديها. لأنها أصبحت الآن، ذلك الإنسان الذي يحول وعنه الكامل بالاضطرار
الإحساس بهذه السعادة مرة أخرى. لقد فقدت ربيكا إمكانية الاستمتاع العفوي، مرة أخرى
بتلك البراءة الأولى، والتي كانت تعيش فيها، بدون وجود ما يكبح حناها. وبعد الإحساس
بوجود حواجز وحدود، وبالتالي بدون توجس من أية علاقة إنسانية. وفي النهاية حين
تقول «جاءني الآن ما حطم إرادتي.. وأصالي بالخوف الدائم.. فالعاصفة الجمحة في
ملكيتها من ناحية، ومنزل آل روزمر ما فيه من تحسيد مهيب للناضي من ناحية أخرى
أفقدناها القدرة على التصرف واتخاذ القرارات، فالجدران الأربعة لبيت آل روزمر استند
احتواء وتحجيم العاصفة الحرة الجامحة الأسي من الشمال وحتى فواين الضيقة حين
ذاتها خضعت للقوانين الحديدية لبيت آل روزمر، واجهت الثغرة السطحية الساذجة من
الماضي والحاضر والغيم المتسرع للزمن إلى الأساس إلى الحد الذي أكره مسؤولاً وبركة

ويتمثل هذا الخضوع التدريجي للقوانين وفي بيت آل روزمر، على المستوى الرمزي، من
خلال الظهور التدريجي أيضاً، للخيول البيضاء، مما يرمز إلى ارتباط حرس - ولكنه مهيب
بماض - فقد اتصاله بالحاضر، إلا أنه ما زال يحفظ بعضاً من مهيب، وتصبح الأمسة البرية
للخيول البيضاء، في أول مشاهد المسرحية، حين حذر السيدة هيلست ربيكا بأن الماشي - كما
يتعلقون ببيت آل روزمر ولا يخرجون منه، سيما لا يستطيع الأمسة بعد من القسبة من قبل
أسلافهم! وعندما نطلب ربيكا تفسير أوضح لهذه العجالة، نجد في السيدة هيلست بامر الخيل
البيضاء، واعتقادها المبسط بأنها «أمنح للعنق» واستغفلت ربيكا هذا الحديث بالكرس
التشكيك وعدم الثقة في صحته في بداية الأمر ولكن مع نهاية المشهد تتضح الدرس
عاصفة وشيكة ويلغى الاحتفال المنتظر لعدم قبول كبول دعوة العشاء. وبعد أن ربيكا لم
موقفها المتشكك، بل والساحر من الرواية التي سمعتها، إلا أن العاصفة توجد في الخفية، إذ
يقدم طعام العشاء الاحتفالي في بيت آل روزمر، وملاحظات ربيكا الساحرة من رواية السيدة
هيلست تحمل في طياتها خوفاً بدأ يتسلل إلى نفسها من صحة هذه الخرافة برغم عراها
وبنفس مثقلة بالشعور بالذنب، ويقرن جديد باستحالة التخلص نهائياً من الماضي تدابير
بالفعل تتوقع أن تصادف «أحد هذه الأشباح». إلا أنها أعادت صياغة ما ترمز إليه

الخيول، لأنها رأت فيها أكثر من مجرد أشباح: «هناك أنواع كثيرة متباينة من الخيول البيضاء في هذا العالم». وقد استوعبت ربيكا الخيول البيضاء في الفصل الثالث بطريقة أكثر تحديداً فالشكوك والمخاوف والوساوس - التي تلازم روزمر- هي كلها من ميراث أسلافه، فهذه الأصوات الغامضة التي تحيا في صورة الخيول البيضاء تأتي للمطالبة بعودة الواعظ الديني التحرر إلى سابق عهده. ومع نهاية هذا الفصل لا تعود الخيول البيضاء مجرد فكرة، أو حالة وجدانية، وإنما تصبح متجسدة بشكل يقارب تصور السيدة هيلست لها. وقد اعترفت ربيكا أنها لمحت بنفسها تلك الخيول البيضاء في وضع النهار: «يا إلهي! إنها لا تخلد أبداً إلى النوم، تلك الخيول البيضاء التي تسكن بيت آل روزمر». بل إن ربيكا نفسها - بدون وعي منها- كانت «تغل شالاً صوفياً أبيض كبيراً».

ولا يكتمل نسج هذا الشال إلا مع نهاية المسرحية، إذ يبدو أنه كان عبارة عن كفنها. وكما هي الحال في التراجيديات اليونانية القديمة تكون كل الشخصيات على يقين من حدوث كارثة وشيكة، فيما عدا البطل المأساوي. الذي لا يحسب هذه الكارثة أحداً سواه!

وفى المشهد الأخير يتوحد روزمر ورييكا عامما، في كبار يسمو فوق الواقع، يصبح العاشقان «ذلك الحليف الأنض السادي من بعد» وهكذا ينتصر الماضي على الحاضر، وما كان يظن أنه خرافة من إفراوات حبال حدم محرم يصبح هو الحقيقة الأساسية التي نبثق البطلين بكل قسوة. (كان عنوان المسرحية في المساء الأولى لها هو الخيول البيضاء).^(١٩)

وقد أرسل إلسن خطاباً في ١٢ يونيو ١٩١٢م إلى باسره فريدريك هيجل يعبر فيه عن تردده في وصف مسرحيته بيت آل روزمر بأنها «دراما واضحة المعالم» أو «كوميديا». وقد كتب يقول: «يوجد الكثير من مظاهر الكوميديا في هذه المسرحية، إلا أنها تقوم أساساً على فكرة جادة تماماً»^(٢٠). وقد يكون هناك شيء من الكوميديا في شخصيتي د. كرول ومورتنسجور، سواء كان ذلك ظاهراً في تمسكهما الشرس بقضيتيهما، أو في قدرتهما العجيبة على العيش بسلام وارتياح، مع وجود ذلك الفرق الشاسع بين النظرية والممارسة في حياة كل منهما. كما يمكننا أن نلاحظ المفارقات الساخرة في علاقة ربيكا وروزمر ببراءتهما الملحوظة وصدمتهما المفاجئة عندما تفتحت أعينهما على الواقع الحقيقي. إلا أن بحثنا عن الكوميديا الفعلية لا بد أن يقودنا إلى أورليك برندل (وفى هذا الإطار نلاحظ التناقض

الصارخ بين شخصية برنند وبين الخيول البيضاء الكئيبة المخيفة، والتي تملأ تماماً من كل ما هو كوميدى).

وقوة وتأثير برنند تظهر منذ البدايات الأولى للمسرحية (على عكس قوة وتأثير الخيول البيضاء). ويصف إيسن مظهره الخارجى بأنه لا يخلو من وسامة نحيل، لكنه رقيق ويغض بالحيوية، له شعر أبيض ولحية، ويرتدى ملابس ذات طبيعة رومانسية مميزة، وتكتمل أناقته دائماً بالقفازات السوداء وعصا المشى. يوقره روزمر؛ لأنه كان مُعلِّمه السابق، بينما يعتبره كرول «دجلاً ومشعوذاً»، أفسد عقل روزمر بأفكار «راديكالية عديمة القيمة»، ولهذا السبب - من وجهة نظر كرول - استغنى والد روزمر عن خدماته. وعلى الجانب الآخر قرأت ريكا العبد من أعماله.

وبلا شك أدت هذه الخلفيات إلى رسم العالم الرئيسية لشخصية وكيان برنند، إلا أن تأثيره بلغ إلى حد أن جميع الشخصيات تدخل فى جدل طويل مع بعضها البعض، حوله وحول أفكاره. كما تتحاور هذه الشخصيات حول مدى تأثير برنند على روزمر، وما إذا كان هذا التأثير ضاراً أم نافعاً. حدثت كل هذه الجلبة قبل ظهور برنند على المسرح، ولكنه فور ظهوره على خشبة المسرح يظهر كذنب الأساطير التى نسجت حوله، وبدأ أسلوبه المنمق الرنان المغمم بكمية لا بأس بها من الكلمات الأجنبية المستعارة (خاصة أن ذلك يأتى فى سياق دراما واقعية بالدرجة الأولى)، بدأ أسلوبه هذا ينبه المشاهدين إلى حقيقة برنند، وبدأنا ننظر إليه وإلى ما يقوله بكثير من الشك والريبة.

ولا يمر وقتٌ طويل قبل أن نكتشف التناقضات العميقة فى مواقفه، فهو «مترف ومنغمس فى اللذات، خبير بشئون الطعام والخمر»، يحب دائماً «أن يتذوق ويستمتع بالأشياء فى برجه العاجى»، لا يشاركه مخلوق آخر فى هذه اللحظات الرفيعة. وعندما تهبط عليه «أحلامه الذهبية»، وعندما يلهب وحى الشعر خياله، فإنه يفضل دائماً أن يصوغ «قصائده ورؤاه وصورة الشعرية الجمالية» فى كلمات.. ولكن فقط فى صورة مسودة غير نهائية، فقد كان يشعر دائماً بأن ترجمة رؤاه الهائلة غير المحدودة - فى أشكال تعبيرية محدودة ومجسدة - هو تدنيس لقدسية هذه الرؤى وانتهاك لحرمتها. وأفضل الطرق للحفاظ على قيمة هذه الرؤى هو إبقاؤها على حالتها «النقية العذراء». واستكمالاً لهذه الصورة المجازية، يمضى برنند واصفاً شعوره بأعماله الفنية قائلاً: إنه «يعيش حالة فريدة من النشوة الأدبية، عندما يتلذذ بالاستحسان والثناء

والشهرة وأكاليل الغار.. ولكن فى أحلامه وحسب!»، فقصائده -التي لم تُكتب أبداً- تلقى ثناءً بلا حدود، لا يدركه غيره!

ولكن الأمور الآن اختلفت كثيراً، فالشاعر الرومانسى -الذى كان يتقمص إحساس الأم الكارهة «لإلقاء بناتها العذارى فى أحضان أزواجهن الخشن»- قرر أن يلقي بإنتاجه الفنى المقدس «قرباناً على مذبح التحرُّر». وإذا كان قد ساورنا الشك، بسبب أسلوب برنل المنمق الرنان، فإن هذا الشك تضاعف الآن؛ لأن اللغة المجازية التى استخدمها كانت قد نقلت إلينا إحساسه العميق بالاشمئزاز من مشهد الاغتصاب لأعماله، ولكننا نراه الآن يقدم أعماله، برضا كامل، لتُغتصب بلا هوادة أو رحمة. وكأنه يريد أن يزيد من شكوكنا فى فهمنا لتضحيتِه، ينضم برنل إلى «جمعية التّكشف التام» لمدة أسبوع كامل، ثم بعد ذلك يرتدى ما أطلق عليه أحد النقاد: «الرداء الرسمى للطبقة المتوسطة»^(٢١)؛ لكى «يهجر دور المراقب المتواضع المحايد»، ويلقى بنفسه فى وسط أحداث هذا الزمن العصيب، كأحد الأطراف الفاعلة!

وبعد كل هذه الدعاية الصحابة والتلاعب بالألفاظ، لا يتقدم برنل قيد أنملة فى مسيرته الجديدة، وينتهى به الأمر إلى الإقامة فى فندق شديد التواضع، مع رفاق لا يقلون حقارة عن المكان الذى يجمعهم، كما أنه أنفق كل ما يملك على الشراب، بل ورهن الرداء الرسمى للطبقة المتوسطة المحترمة، ثم قام أعضاء حلقه الجديدة بصربه!

وعندما يظهر برنل فى الفصل الأخير، قبل الانتصار الأخير والحاسم للخيول البيضاء، يظهر كرجل كسير منهو، «بحن قلته بسده للفراع العدمى الكبير». فعندما اتّخذ قراره الشجاع بالاعتراف من مخزونه الوفير، الذى طالما اعترضه وحرص عليه بكل حماس -طوال ما يزيد على عشرين عاماً- اكتشف ببساطة بصير هذا المخزون. تحطم حلم البراءة والتحرر، ولم يبق سوى الاعتراف ببراعة المخطط والمناور الماهر بيتر مورنيسجور. وهكذا أصبح الرومانسى أورليك برنل أشبه ما يكون بسلطان خُلِعَ عن عرشه وزال عنه نفوذه، وأصبح مستعداً لإعادة صياغة نفسه فى قوالب مثالية تُفرض عليه من الخارج، ولاستعارة فكرة أو اثنتين من هذا أو ذاك، ولم يتبق أمامه إلا الموت. وتنتهى المسرحية ونحن نرى برنل جاثياً على أطلال «قصره الماضى»، بينما نسمع صهيل انتصار الخيول البيضاء فى الخلفية، فالزمن الذى أراد برنل تغييره هو الذى هزمه، وأجبره على الانسحاب المخزى فى الظلام. ونجد أن آخر كلمات رسول الأحلام

الرومانسية الذهبية وإعادة النعت والتجديد تحمل الكثير من المعاني الخفية والموجبة في عصر الوقت. « الليل والظلام هما الأفضل دائماً ».

يمكننا القول إذن: إن الموضوع الأساسي لمسرحية بيت آل روزمر هو حرية الإرادة. ويستتبع ذلك من آفاق كبيرة مفتوحة، أو إحباطات محتملة. وقد مر د. كرويل للحظات سريعة خاطفة بتلك التجربة، عندما وقع تحت تأثير ربيكا الساحر، ونمت في داخله بدايات الحرية، المتحررة من كل الأنماط الجاهزة والمفروضة عليه، والتي لم يعرف غيرها سبيل صينية، أنه سرعان ما تخلص من تأثير هذا الساحر، وعاد مطمئناً إلى حزب الماسي المحكوم بالهزيمة. وعلى الجانب الآخر نجد بيتر مورتنسجور، داعية الحرية ونصيرها، يشعر سبباً في روزمر له، والتي وصفتها بالعار، بأن حريته في التعبير مقنعة وبديه معلولتان. وقد أدى ذلك الشعور إلى فرار مدعور متواصل، في محاولة دائمة للوصول إلى نسوية، نخسه الإحسان بالشبهة أو الخطر.

وربما لا يكن الصراع بين حرية الإرادة والعوائق الخارجية واضحاً وقاطعاً في حالة كرويل ومورتنسجور؛ لأنهما لم يطمحا إلى تحقيق أهداف مثالية مفعلة المبال، فقد كانت أحلامهم محدودة، تدور في فلك صنف، وهذا هو ما خفف من شدة تأثير سقوطهم الأخير أما ربيكا أكثر الحالمين جموحاً، فهو يرى نفسه يوماً حراً، لا يطمح في الاعتراف والقيم الاحتمالية ولا يدين بأي شيء لمجتمعه. وهو، شأنه شأن الإلهة النامية، يسوع أعلامه من تصورات بولند بنفسه ولنفسه، ثم يحققها داخل بعد ذلك بتسعة الحال. ومن تلك المكانة المقدسة بغير ريبيل تغيير العالم، إلا أن كل شيء ينزل إلى « لا شيء »، فتعصب العدمية لإرادته، وتسهي الأمور بغير الحرية الطليقة إلى اعتناق مبادئ النعوى السريس مورتنسجور، الذي يعكس أساساً تلا منادى أو أفكار أو أحلام.

وكما هي الحال مع الخيول البيضاء، التي تلوح دائماً على مشارف بيت آل روزمر، تستلحق هذا البيت الضاربة في أعماق التاريخ، فإن أورليك بريندل يقف على هامش نفس ذلك العالم، مثلاً بشكل صارخ أحلام الحالمين وإخفاق المحققين - ربيكا وروزمر. فقد ادعى روزمر - كما بيننا سابقاً - أنه انتصر على نفسه وحررها من الماضي، الذي طالما كان عائقاً أمام السع أفق رؤيته وتصرفه، إلا أن من الواضح أن الماضي لم يخفف بهذه البساطة، فهو يحمله في

صدره ويسير به أينما ذهب. ومن أعماق إحساسه بالإخفاق والإحباط يتوق روزمر إلى إعادة تعريف حريته عن طريق الزواج من ربيكا. تلك المرأة المخيفة المفعمة بالحياة. إلا أن من كانت تتمتع «بالإرادة الحرة» ذات مرة، أصبحت الآن مثقلة بوجود الماضي، والإحساس بالذنب، ويشعر عميق بوجود حواجز لا يمكن تخطيها.

ويتصف حلم ربيكا وروزمر بالحياة؛ بأنه قوى ومفعم بالحماس. إلا أن لحدود الواقع وعبء الماضي نفس هذه القوة، ولهذا السبب لم يتمكن الاثنان من التعامل مع موقفهما المركب. وتجاوز المشاكل الناجمة عنه. كما حال ذلك أيضاً دون زواجهما، إلا من خلال «تسوية نهائية يصلان إليها عن طريق الموت»^(٢٢). أى فى عالم آخر غير عالمنا هذا، فعندما طلب روزمر من ربيكا أن تزوجه كانت إجابتها «يستحيل ذلك فى هذا العالم»، وهى بذلك أصابت عين الحقيقة. وربما بصيغة أعمق مما نتصور وعلى نفس هذا المستوى من الحوار، الذى يخرج عن نطاق الوعي الواقعى الكامل. نحن روزمر، لن ينتهى الأمر فيما بيننا أبداً، لأنك لن تغادري بيت آل روزمر مطلقاً.

ويأتى المشهد الأخير لشهد حفل تلك الليلة التى خرجت من اللاوعي، كما يشهد بلوغ تلك الآمال والتطلعات، التى صارت من الإحباط والإخفاق، وقد ألح برنندل - أول الرومانسيين المهووسين فى المعركة - إلى تلك المعركة التى سوف تقضى إليه الأمور، فالموت هو السبيل الوحيد أمام ربيكا للتغلب على ذلك. الذى لن يستطيع استعادة حريته إلا بأن تقدم نفسها قرباناً لذلك. وكانت قناعة ربيكا بالموت فى مثل فئاعة دنيا تماماً، فالموت فعل أخير يدل على أقصى درجات الندم والكف من الذنب، ولم يستعد روزمر ثقته بعد فعل الانتحار وحسب، بل ارتقى إلى مرتبة الإله، أو هكذا يحس. وقد عبر إسن عن رؤيته للحياة فى إحدى قصائده على أنها صراع دائم مع «السماس التى نصب العقل والقلب»، فالحياة رحلة طويلة للوصول إلى «حكم نهائى على الذات»^(٢٣). ويبدو أن روزمر قد وصل إلى تلك المرحلة من تمجيد وتأليه الذات، حيث يخاصب ربيكا قائلاً: «إننى لأحنى لرؤيتنا المتحررة فى الحياة، والتى لا نعترف فيها بأحكام الآخرين علينا». ومع بلوغه تلك المرحلة يبدأ فى إقامة طقوس زواجه من ربيكا كزوج وزوجة، أو كاثنيين من الآلهة «توحدا مع بعضهما البعض» وتحرراً تماماً من أية قيود.

وفى أعلى قمم هذه الحرية المطلقة - التى لا تعترف بالحدود - تصبح النتيجة المنطقية الوحيدة هى الانتحار، حيث يكون الإنسان هو الفاعل وهو الضحية، هو الجانى والمجنى عليه. هو الكلمة والفعل معاً، فقد قرر العاشقان القفز إلى العدم كتعبير أخير عن رفضهم العنيد أية حدود أو قيود، وتدعور بيكا روزمر لذلك بقولها: « هيا.. دعنا نَمُصُ فى سعادة ». ويموت الاثنان مثل « عاشقين رومانسيين »، ويكون عُرسهما عبارة عن « موت اختياري فى نفس ذلك السباق الذى لا تلوح له نهاية »^(٢٤). وقد يصح أن نقول: إن بيت آل روزمر قد انتصر لقوانينه وأعرافه وبالرغم من ذلك فهناك شخصان استطاعا فرض إرادتهما الحرة، ولكنهما فى الوقت نفسه وضعاً نهاية أبدية لسلالة ونسل آل روزمر، وهكذا تتداخل الأضداد وتتحد، وهكذا تصبح الحياة بلا حدود هى الموت بعينه.

ولعل طريقة التفكير فى حرية الإرادة، وكيفية التعامل مع القيود المفروضة عليها، هى التى تفصل مجموعة من الشخصيات عن الأخرى؛ أما المجموعة الأولى فهم أمثال سانخوبانزا فى رواية دون كيشوت، إنهم هؤلاء البشر الذين نجحوا فى خلق صيغة تواؤم وتفاهم بينهم وبين حدود الواقع، فتواضعت توقعاتهم، بل وتخلوا تماماً عن أحلامهم وأفكارهم المثالية، مما ساعدهم على استعادة توازنهم، أما المجموعة الأخرى فهم أمثال دون كيشوت نفسه، الذين دمرت حياتهم تلك الفجوة بين ما صارت إليه الأمور وما كان يجب أن تكون عليه. لقد رفضوا النزول بمستوى أحلامهم وحريرتهم، فحشدوا قواهم واستجمعوها لمواجهة قوى الشر [وطواحين الهواء!] فى محاولات مستميتة دائمة لهزيمتها. وحينما ذاقوا مرارة الهزيمة لم يتنازلوا عن مثالياتهم، بل قرروا -تعبيراً عن احتجاجهم على واقعهم- القفز إلى العدم، ومن الطبيعي أن أول ما تحطم نتيجةً لذلك هو رؤسهم ذاتها.

ولا شك أن كلاً من كرول ومورتنسجور يتمتعان بإدراك أفضل للواقع، إلا أنهما فى النهاية استسلما تماماً لذلك الواقع، وتخليا عن بحثهما عن الحقيقة. أما ربيكا وروزمر وبرندل فقد اختاروا أن يقفوا موقفاً بطولياً رومانسياً، بحيث أصبح إخفاقهم أو حتى موتهم لا يعبر عن فناء مطلق وأبدى لذواتهم، بل يأخذ موتهم شكل عملية تكفير عن الذنوب وتطهير منها، فهذا النهاية ليست إلا بداية جديدة، وهم فى اختيارهم يعبرون عن اعتراضهم على واقعهم، ويضاهون يقدمون لنا لمحة مضيئة من نظرتهم الساطعة لإمكانية الوصول للحرية. ويعبر « كوفمان » عن ذلك المعنى فى مقاله « مفهوم إيسن للحقيقة Ibsen's Conception of Truth »

قائلًا: «مع إبسن لا تغيب عنا أبدًا الرؤية المثالية للحقيقة، فهي تتمثل دائمًا فى صراع الشخصيات، والتي تسير حتى مع إخفاقها - أو ربما بسبب من هذا الإخفاق - فى اتجاه هذه الحقيقة، والتي تمثل بالنسبة لإبسن رد الفعل الإنسانى المبدع للحياة ذاتها، والذي ينشأ من خلال مواقف حية، ثم يتسامى إلى ما هو أبعد من هذه المواقف، دون أن يختفى تمامًا أو يذوب فى عالم التجريد الخالى من الحياة»^(٢٥). ولربما كانت لسانخوبانزا نظرة للواقع أفضل من نظرة سيده دون كيشوت، إلا أن هذا الأخير يمتلك رؤية مبدعة خلاقة، تولد باستمرار أفكارًا فلسفيًا وقصائد غنائية إنسانية.

ورغم تحيزنا للانتحار البطولى فى مقابل الانهزام أمام الواقع، إلا أن ثمة أسئلة عدة تواجهنا: هل الاختيار الذى نتعرض له هو اختيار بين مبدأ الجماعية وأحادية النظرة كما يمثلها كرويل أو مورتنسجور من جهة، وبين الفردية الثائرة على النظام القائم، والتركيب الذى لا يقبل الاختزال كما يمثلها برنيل وبريكا وروزمر من جهة أخرى؟ هل الاختيار هو بين تأييقن الذات الفردية المقدسة من جهة، ومن جهة أخرى التضحية بتكامل الذات وسموها، من أجل «حزب أو طبقة أو دولة»؟^(٢٦) هل القضية هى قضية الذات فى مقابل الموضوع، والاثنيانية فى مقابل الواحدة؟ هذه الأسئلة يطرحها إيريك بنتلى. وربما يطرحها إبسن نفسه بصفة عامة: هل اختيارنا هو بين الرتبة والملل من ناحية، والمتابعة المطلقة من ناحية أخرى؟

يبدولنا أن إبسن - وفى هذا التوقيت من حياته الأدبية - بدأ يواجه نفسه بمثل هذه الأسئلة. وتعد مسرحية بيت آل روزمر نقطة تحول فى تاريخه الأدبى، إذ أنها فى الواقع «آخر مسرحياته التى شهدت معالجة قضايا جدلية ومناطرات اجتماعية مباشرة»^(٢٧). ويتحدث مؤرخو حياة إبسن عن «خيبة أمله فى الحياة السياسية كنتيجة لما شهد فى النرويج فى عام ١٨٨٥م»^(٢٨). ولم يكد يمر عام واحد على كتابته لمسرحية بيت آل روزمر حتى أعلن فى أحد أحاديثه أن «اهتماماته السياسية بدأت تنحسر، ومعها بدأ يتضاءل حماسه للمعركة»^(٢٩). وقد يكون الأمر كما وصف إبسن نفسه فى قوله: «إن اهتمامه بالجدل والمناظرة بدأ يضعف»، وأن لديه شعورًا بأن أدبه «سيبدأ فى اتخاذ أشكال جديدة»^(٣٠). وفى عام ١٨٧١م عبّر إبسن عن تحيته لكومونة باريس الاشتراكية، وعبّر أيضًا عن خيبة أمله الشديدة «لإخفاق هذه المجموعة المتحمسة الجريئة فى تأسيس حكومة حرة منظمة»^(٣١). فقد كانت السياسة - لا سيما تلك التى تأخذ شكل التكافل والتضامن الطبقي والمنظمات السياسية - هى بالنسبة

إبسن الطريق الوحيد للخلاص. ولكن بدأت نغمة الشك تظهر في أحاديثه ابتداءً من عام ١٨٨٥م. ومع أن المرجعية السياسية كانت ولا تزال هي السائدة، إلا أن حماسه بدأ يخبو؛ لأنه بدأ يكتشف حقيقة عدم سماح النخبة الحاكمة بأى هامش حرية، «خارج نطاق حدود معينة». تم تقريرها بطريقة متعسفة للغاية»^(٣٢). وبالرغم من هذا الشعور بالشك والريبة، إلا أن إبسن استمر متمسكاً بالأمل، ففي حديثه إلى تجمّع عمالي عبّر عن أمله في ظهور طبقة جديدة من النخبة، تتألف من «السيدات والعمال»، وأنهى حديثه بتوجيه التحية «إلى الطبقة العاملة وإلى مستقبلها القادم»^(٣٣).

وفي عام ١٨٨٧م، أى بعد عام واحد من كتابة مسرحية بيت آل روزمن، وفي تعليق إبسن على المسرحية قال: إنه تعرض للجوانب الاجتماعية في المسرحية بطريقة عابرة، ثم أكد أن المسرحية - من وجهة نظره - تدور أساساً حول الصراعات الداخلية في نفس كل منا، وحول كيفية تحقيق التوافق بين حياة الإنسان وبين معتقداته، ومن ثمّ التعامل مع الاختلاف أو التباين الذي قد ينشأ بين الاثنين. وكان من رأيه أن الإنسان يتكون من دينامية فعّالة، مليئة بالقوة والنشاط، متجردة من الأخلاق، وهى غريزة التملك والرغبة فى الاندفاع «من غرور إلى آخر». وكان من رأيه أيضاً، أن هذه الغريزة تتصارع بصفة دائمة مع ضمير الإنسان، الذى يعود بجذوره إلى التقاليد والتراث والماضى، وبالتالى فهو عنصر محافظ^(٣٤). وحياة الإنسان هى صراع بين هذين العنصرين (وهما صدى للصراع بين الذات والموضوع، أو بحسب مصطلحنا: «الزعة الجنينية نحو فقدان الحدود، والاستسلام للحسنه، والزرعة الربانية التى تنحون نحو نقل الحدود وتأكيد مقدرة الإنسان على التجاوز»). ويعكس اللغة التى يستخدمها إبسن لوصد مسرحيته تحوله الملحوظ من الاهتمام بالجوانب الاجتماعية إلى الجوانب النفسية وحالة الصراع الداخلى هذه. وبرغم أنه يمكننا فهم نعييره: «الصراعات الداخلية» من منظور اجتماعى على أنها صراعات اجتماعية داخل النفس البشرية، حيث يمكننا ربط مصطلح «غريزة التملك» بالطبقة البرجوازية وبكل ما هو جديد، بينما يمكننا ربط الضمير المحافظ - والتمسك بالتقاليد والأعراف - بالنظام الإقطاعى أو الأرستقراطى، برغم ذلك نجد أن العوامل النفسية والجوانب الباطنة من الصراع النفسى هى ما أثار اهتمام إبسن بصورة أساسية.

وهناك من يقول: إن هجوم إبسن المبكر، على كل من الليبراليين والمحافظين معاً يمكن أن يضعه فى فئة الكُتّاب اللاسياسيين منذ بدايات كتاباته الأدبية، فقد كان بطل مسرحية

حزب الشباب سنر جارد على سبيل المثال - شخصاً مستهيناً يعتقد دائماً أنه في « مهمة مقدسة »، ويستخدم الحركة الليبرالية بلا هوادة وبلا ضمير لتحقيق مآربه الشخصية. هذه المسرحية التي شكل في أساسها نقدًا لادعاء الكذب وادعاءات الليبراليين، حولت إيسن إلى « معبود المحافظين »^(٣٥). ولكن نفس هذا المعبود، وبعد سنوات قليلة، وجّه نيرانه نحو المحافظين في مسرحياته واحدة بلو الأخرى، ويظهر ذلك على سبيل المثال في مسرحية أعمدة المجتمع (١٨٧٨م) والتي تمثل كشفًا عميقًا لعادات وأعراف الطبقة الوسطى^(٣٦). وفي هذه المنظومة نفسها كانت مسرحية بيت الدمية (١٨٧٩م)، والتي تمثل دفاعًا عن حقوق المرأة، بالإضافة إلى مسرحية الأشباح، التي تتعرض لخطر الأفكار والقيم البالية التي لا تزال عالقة في أذهان البعض، ولها البد العُليا في تحديد مصائرهم. ومع وضع هذه الحقائق جنبًا إلى جنب وصل النقد إلى رأى انفقوا عليه، وهو أن هجوم إيسن على كل من الليبراليين والمحافظين هو هجوم شخص مخلص مهتم بالسياسة، ويمثل موقفًا سياسيًا واضحًا. إلا أن المراحل المتقدمة في حياة إيسن -وهي التي كتب فيها مسرحية بيت آل روزمر- تعكس تحررًا من وهم السياسة، أو « حبة أمل في السياسة بحملها »؛ ولعل هذا يفسر عدم وضع إيسن شخصية مورتنسجور الليبرالي في مقابلة، وتضاد مباشر مع شخصية د. كرول المحافظ، فقد تم جمعهما معًا بدون تمييز كأعضاء في حلف دى بطرة سبلحه أحادية، يسعى لتحقيق تسويات واقعية. ويعبر جمع كرول ومورتنسجور في فئة واحدة، وسد بينهما من ناحية أخرى عن ريكا وروزمر، ويرندل عن تغير عميق في فكر إيسن، الكاتب الداعى الذي ابتعد بفكره الدرامى هذا عن المسرحيات التي تتعرض للتحليل الاجتماعي، والبعد الموجه إلى إطار آخر من الرمزية والصورة الفنية، واستكشاف الأبعاد النفسية. وتقبل مسرحياته سيدة البحر (١٨٨٩م) وهيدا جابلر (١٨٩٠م) نهاية الفترة الواقعية في أدبه، وبداية ما يمكن وصفه بالفترة الرمزية، حيث نجد أن مسرحياته التالية: مثل سيد البنائين (١٨٩٢م) وجون جابريل پوركمان (١٨٩٦م) - تبعد تمامًا عن كل ما هو سياسى، وتركز على فن الحياة ذاتها، وعلى اكتشاف الأبعاد الباطنة فى النفس. ويمكن القول: إن التحول إلى الأسلوب الرمزي من جانب إيسن كان أمرًا حتميًا مع تغير الرؤية، وأنه اكتمل تدريجيًا مع هذه المسرحيات الأخيرة.

ولا يعتبر اتجاه إيسن صوب الرمزية مرحلة منفصلة تمامًا عن ماضيه فى الكتابة، حيث يجب أن نعى جيدًا أن الأساس الذى قامت عليه أولى مسرحياته السيدة إنجر الآتية من

أوسترات (١٨٥٥م) واحتفال سولهوج (١٨٥٦م)، كان هو «الأسطورة النرويجية والتاريخ النرويجي»^(٣٧). أما أول أعماله الناضجة براند (١٨٦٦م) وبيرجينيت (١٨٦٧م) فقد كانت دراما شعرية قائمة على الأسطورة والرمز، ولا يمكن أبداً حصرها وتقييدها في إطار الواقعية المحدود. ويصنف بعض النقاد الفترة ما بين ١٨٥٠م و١٨٧٣م، في حياة إيسن الأدبية على أنها الفترة الرومانسية. وفي إطار ذلك يجب أن نتذكر أن أكثر مسرحيات إيسن «واقعية» لم تهبط بمستواها في أية مرحلة منها إلى الطبيعة (المادية) الفجة، وهى صورة مبالغ فيها من الصور الواقعية، يركز فيها الكاتب على التفاصيل الكئيبة للحياة اليومية. فقد كانت شخصيات إيسن على الدوام شخصيات متطورة على مستوى الدراما، وذات أبعاد نفسية مركبة، مع استخدام للرمز وللصورة الفنية، حسبما تقتضى المناسبة فى هذه المسرحيات. وبمعنى آخر فإن فترة الرمزية فى حياة إيسن تعتبر تركيباً وتجميعاً للجزئيات المختلفة التى كونتها الفترتان السابقتان، كما تمثل هذه المرحلة نزوحاً وتطوراً طبيعياً فى أدبه.

وتتباين آراء النقاد فى رؤية هذه المرحلة الأخيرة من أدب إيسن كنجاح أو إخفاق؛ حيث يرى بعض النقاد أن مسرحيات تلك الفترة يعيبها الغموض الشديد، وكثرة الرموز بشكل مفرط ويرغم عدم ظهور هذه العيوب بالتحديد فى مسرحية بيت آل روزمر، إلا أنها لا تخلو من عيوب أخرى. وينبع أحد عيوبها الرئيسية من التناقض أو الصدام بين الصنع أو الأساليب المختلفة فى داخل العمل، حيث هناك انفصال واضح بين الدراما الواقعية للصراعات الاجتماعية، وصدام القوى الاقتصادية الاجتماعية من ناحية، ومن ناحية أخرى بين الدراما الرومانسية للصراعات النفسية الباطنة وإعادة اكتشاف الذات. وينصع ذلك، حللاً من خلال التحولات المفاجئة، أو «الاهتزازات العنيفة»^(٣٨) التى تتعرض لها الشخصيات. فعلى سبيل المثال يستخدم روزمروربيكا لغة المسرح الواقعى، كما أنهما يتحركان حسب أعراف هذا المسرح وتقاليدته خلال الفصلين الأول والثانى. ولكن بعد ذلك يبدأ حماسهما الزائد للمشاركة الاجتماعية المباشرة فى الفتور، تماماً مثل إيسن نفسه. ولكن إذا كان تحول إيسن بطيئاً، فإن ربيكا وروزمر يتحولان بسرعة مفاجئة بشكل ملفت، فروزمر بعد مواجهة قصيرة مع قوى الرجعية يتخلى عن مهمته المسيحانية المقدسة بلا مقاومة تذكر. أما ربيكا فبعد أن تم استجوابها بطريقة قاسية على يد كرول، تصل إلى الإدراك السريع، بل والمفاجئ لدوافعها الحقيقية، مما دفعها إلى إعادة فحص أفكارها ومشاعرها.

ويمكن القول: إن هذه الشخصيات ومع بداية المسرحية كانت قد بدأت بالفعل عملية تساؤل بخصوص الذات، وفحص الأفكار والدوافع والمشاعر، ولكن ما نشعر به على المستوى الدرامى هو نوع من الازدواجية. فعلى سبيل المثال يوجد لشخصية ربيكا جانبان منفصلان تمام الانفصال عن بعضهما البعض، فهناك ربيكا المتأملة المضحية بذاتها والمتشككة المتأنية من جهة، ومن جهة أخرى، ربيكا أخرى ساحرة فاتنة قاسية آتية من الشمال. ومرة أخرى نلمح هذه الازدواجية فى شخصية روزمر، فهو من جهة شخص عنيد لا يتنازل عن تعميم عروسه بدمائها ذاتها، يصر على أن يكون حفل زفافه طقساً من طقوس التضحية بالذات، ومن جهة أخرى هو ملاك متسامح يتوق إلى نشر النور والجمال. ومن بين الشخصيات الرومانسية الثلاث التى تتعرض لها المسرحية نجد أن برنلد فقط هو الذى يتميز بتناغم أو اتساق داخلى.

وربما يفسر هذا الانفصال بين بعض عناصر المسرحية أيضاً عدداً من نقاط الضعف الأخرى، فعلى سبيل المثال نجد أن العديد من الصور الفنية المستخدمة فى المسرحية لا تَمُتِج بصورة طبيعية مع نسيج العمل ككل، فصورة العاصفة المشار إليها سابقاً لا تدخل ضمن الإشارات الشعرية أو الإشارات الفنية المباشرة، وكنتيجة لذلك ظهرت بشكل منفرد وحيد لافت للنظر. وينطبق ذلك على الخيول البيضاء، فهى تظهر بصورة منفردة ومستقلة تماماً عن أى نبط مركب للرموز الفنية فى هذه المسرحية، مما قلل من تأثيرها فى النهاية، وجعلها أشبه بالرموز المجردة (allegory)، التى تمثل - بشكل مباشر بل وفح - فكرة الأسلاف، أو فكرة الماضى بصفة عامة.

ويمكن القول أيضاً: إن لغة المسرحية (إذا كان الحكم عليها متاحاً على أساس البحث فى الترجمات المختلفة لها) قد انحدرت فى أحضان كبيرة، لتصل إلى مستوى رتيب وممل، حتى فى أكثر اللحظات الشعرية كثافة، أو فى لحظات الكشف الدرامى ومواجهة الذات. وفى أحيان أخرى تتجه اللغة نحو مستوى من التجريد، يشعربنا بأن الشخصيات التى تنطق بهذه الكلمات هى آلات فلسفية، تعمل بطريقة آلية روتينية. فعلى سبيل المثال، قبل أن يُسلم العاشقان أنفسهما إلى حتفهما مباشرة يستغرقان فى مناظرة فلسفية، على مستوى عالٍ من التجريد! ويأتى حوارهما على هذا النحو:

ربيكا: ولكن عليك أن تخبرنى أولاً، مَنْ منا يأتى بصحبة الآخر، أنا أم أنت؟

روزمر: يستحيل علينا أن نعرف إجابة لهذا السؤال.
ربيكا: ولكننى أود أن أعرف.
روزمر: ربيكا، نحن فقط نذهب سويًا، أنا بصحبتك وأنتِ بصحبتى.
ربيكا: حقًا؛ أعتقد أنك على صواب.
روزمر: لأننا أصبحنا الآن كيانًا واحدًا.
ربيكا: نعم، لقد توحدنا فى كيانٍ واحد.

ثم يقوم العاشقان بعد ذلك بالقفز لحتفهما، بعد أن تأكدا أنهما استكملا نظرتيهما الفلسفية المركبة للأشياء جميعًا! إن لحظة الانتحار لحظة ذروة، لحظة يلف فيها العدم الشخصيتين الرئيسيتين، وتنتصر فيها الجياد البيضاء، وبدلاً من أن نسمع الرعد أوصهيل جيا الموت، تأتينا هذه الكلمات الفلسفية، كلمات عميقة مأساوية، ولكنها مجردة، عارية من اللحم والدم.

ومن الواضح أن إبسن لم يكن متمكنًا تمامًا فى ذلك الوقت من ذلك الأسلوب الرمزي، الذى اتجه إليه فيما بعد. ومن رأى البروفيسور فرنسيس أن إبسن فى مراحل الأولى كان لديه منهاج محدد، أما فى مراحل الأخيرة فكان ما لديه هو رؤية حاملة. ويضيف هذا الناقد قائلاً «فى عام ١٨٨٥م قدّم إبسن نفسه من خلال عصره، أما فى عام ١٨٨٧م وما بعدها، فقد تعلّز إبسن بآمال غير واضحة لمستقبل لا يمكن تحديد معالمه بدقة»^(٣٩). ولعل هذا التحول فى الهدى - من المصلح الاجتماعى إلى الحالم المثالى ذى الرؤية المستقبلية - هو بالضبط ما يفسر سحر وفتنة مسرحية بيت آل روزمر ونقائصها على حدٍ سواء!.



- (1) Michael Egan, ed., **Ibsen: The Critical Heritage**, London: Routledge and Kegan Paul, 1972, p. 162.
- (2) *Ibid.*, p. 161.
- (3) Eric Bentley, 'Henrik Ibsen: A Personal Statement,' in **Ibsen: A Collection of Critical Essays**, ed. Rolf Fjelde, Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1965, p. 12.
- (4) Michael Meyer, **Ibsen: A Biography**, Garden City, New York: Doubleday, 1971, p. 567.
- (5) *Ibid.*
- (6) Bernard Shaw, **The Quintessence of Ibsenism, Now Completed to the Death of Ibsen**, New York: Hill and Wong, 1957, p. 100.
- (7) *Ibid.*, p. 148.
- (8) *Ibid.*, p. 171-184.
- (9) Cited by James McFarlane, ed., **Ibsen: An Enemy of the People, The Wild Duck, Rosmersholm**, London: Oxford University Press, 1960, VI, 449.
- (10) Maurice Valency, **The Flower and the Castle**, New York: The Macmillan Company, 1963, p. 387.
- (11) Eric Bentley, **The Playwright as Thinker!** New York: The Noonday Press, 1955, p. 386.
- (12) Halvdan Koht, **Life of Ibsen**, New York: Benjamin, 1971, p. 327.
- (13) Janko Lavrin, **Ibsen and his Creation: A Psycho-Critical Study**, New York: Haskell House, 1972, p. 22-23.
- (14) Henrik Ibsen, **Rosmersholm in Ghosts and Three Other Plays**, ed. Michael Meyer, Garden City, New York: Doubleday, 1966.
- (15) G. Wilson Knight, **Henrik Ibsen**, New York: Grove Press, 1962, p. 58.
- (16) Valency, **The Flower and the Castle**, p. 187.
- (17) Hans George Meyer, **Henrik Ibsen**, trans. Helen Sebba, New York: Frederick Ungar, 1972, p. 115.
- (18) Koht, **Life of Ibsen**, p. 374.
- (19) McFarlane, ed., *Ibsen*..., IV, 380 and 382.
- (20) *Ibid.*, IV, 425.
- (21) Meyer, *Henrik Ibsen*, p. 118.
- (22) Ronald Gray, **Ibsen -- A Dissenting View: A Study of the Last Twelve Plays**, Cambridge, U.K.: Cambridge University Press, 1977, p. 124.

- (23) Cited by Eric Bentley in «Henrik Ibsen», Ibsen, ed. Fjelde, p.17.
- (24) Lavrin, **Ibsen and His Creation**, p.122.
- (25) F.W. Kaufmann, «Ibsen's Conception of Truth», **Germanic Review**, XXXII (April 1957), pp.83-92.
- (26) Eric Bentley, «Henrik Ibsen», **Ibsen**, ed. Fjelde, p.14.
- (27) Harold Clurman, **Ibsen**, New York: Macmillan 1977, p.144.
- (28) Meyer, **Ibsen**, P-570
- (29) **Ibid.**
- (30) Koht, **Life of Ibsen**, p.377.
- (31) D.H. Boyesen, **A Commentary on the Works of Henrik Ibsen**, London: William Heinemann, 1894, p.13.
- (32) McFarlane, ed. **Ibsen**....IV.445
- (33) **Ibid.**, p.447
- (34) **Ibid.**
- (35) «Henrik Ibsen», **McGraw-Hill Encyclopedia of World Drama: An International Reference Work in Four Volumes**, New York: McGraw-Hill, 1972, V, 381-400.
- (36) **Ibid.**
- (37) «Henrik Johan Ibsen», **The Reader's Encyclopedia of World Drama**, ed. J. Grassner and Edward Quinn, New York: Thomas Crowell, 1969, pp.444-446.
- (38) Gray, **Ibsen: A Dissenting View**, p.117
- (39) Meyer, **Henrik Ibsen**, p.570.



الموقف من البطولة

دراسة فى فيلمى « جلد الثعبان » و « بداية ونهاية »

الموقف من البطولة - كما يتضح فى الأعمال الفنية - هو فى جوهره موقف من الإنسان، فحينما يعالج فنان ما هذا الموضوع، سواء فى مسرحية أو قصيدة أو لوحة، فإنه فى واقع الأمر يتكشف أبعاد الإنسان وإمكانياته، ومدى مقدرته على تجاوز ما يواجهه من مصاعب. ومسرحية تنسى وليامز: أورفيوس هابطاً. ورواية نجيب محفوظ: بداية ونهاية. تتناول موضوع البطولة هذا. ولكننا لن نتناول النصين فى صيغتيهما الروائية والمسرحية المكتوبة، وإنما سنتناول فيلمين يستندان إلى النصين؛ الأول هو فيلم « جلد الثعبان »، والثانى فيلم « بداية ونهاية » من إخراج صلاح أبو سيف.

يبدأ فيلم « جلد الثعبان » بجو تسوده العتمة، وحينما يظهر البطل كزافييه (مارلون براندو)، فإنه يتحرك ببطء شديد، ولعل المخرج أراد أن يؤكد لنا من البداية المضمون الرمزى لشخصياته، فالفيلم (كما هى الحال فى المسرحية) لا يقدم لنا شخصيات إنسانية بالمعنى المباشر للكلمة، بل يقدم لنا رموزاً لحقائق إنسانية عامة، فزوجة الشريف ترسم كنيسة البعث كما تنعكس على وجدانها، وكزافييه يتحدث عن الطائر الأزرق ذى الأجنحة الشفافة، الذى يطلق دائماً، ولا يهبط إلى الأرض إلا حينما يموت، ويطلب من صديقه أن تطير؛ لأنها طائر صغير لم يخلق لهذه الأرض! هذا إلى جانب أن اسم المسرحية ذاته يوحي بأنها أكثر من مسرحية عادية، فيها أشخاص غير عاديين، إذ أن عنوانها أورفيوس هابطاً، وأورفيوس فى الأساطير اليونانية هو ذلك الموسيقار الذى هبط إلى هاديس (العالم السفلى)، وسحر الآلهة بموسيقاه لكى يسترجع زوجته يوريديسى. وتبعاً لهذا فإنه من الخطأ الجسيم أن نعد شخصيات هذا الفيلم شخصيات عادية، بل هى شخصيات أسطورية لها دلالة إنسانية شاملة.

ولعل المنظر الأول يؤكد هذه الحقيقة، بشكل لا يدع للشك مجالاً: انظر إلى الشريف فزوجته. لا يوجد أدنى ارتباط بينهما، هي تخلق في عالم كله حق وخير وجمال، لا تبحث إلا عن الإبداع الفني الأصيل، وهو شرير مرتبط بالأرض ارتباطاً لا فكاك له منه، ثمة عزلة مطلقة بين الزوجين، تؤكد أنهما يمثلان عنصرين مختلفين تمام الاختلاف، بل عنصرين متناقضين تمام التناقض ومتصارعين.

يبدأ الصراع في أول الفيلم ولا ينتهى بنهايته، إذ أن الصراع بين الخير والشر خالد كالأرض، وكالليل والنهار. الصراع نفسه يدور بين ليدى (أنا مانيانى) وزوجها، وبين زوجها الشريف والمدينة كلها، وبين كل المتمردين، الطيور الزرق، والغربان المحافضة! وقد يعترض البعض بأن التمرد هنا ما هو إلا تمرد من أجل الحرية الجنسية، وليس تمرداً شاملاً من أجل قضية إنسانية عامة. ولكننا إذا وضعنا التمرد من أجل الحرية الجنسية في سياق الفيلم، نجد أن هذا التمرد جزء من تمرد عام أشمل، ومحاولة لتجاوز واقع يجهض إمكانيات الإنسان، ويقوض الحقيقة والعدل. فهناك تمرد ليدى التي تعيش طفلة حبانها باحثة عن الذين أحرقوا دكان أبيها، لأنه سمح للزواج بأن يشربوا الخمر عنده، فتمردها ينفع من كونها لا تفعل القوة والعنف في معاملة الإنسان لأخيه الإنسان. ومن بينهم الساحر -الرجل- الذي يحوب الأرض في الشمس والهواء والمطر، مختلماً بعناصر الطبيعة المخلقة. فالمصالاة بالحرية الجنسية ما هي إلا رمز من الرموز العديدة، التي اصطنعها الكاتب للتعبير عن تلك الرغبة في التمرد على مجتمع لا يسمح للإنسان بأن يحقق ذاته، وهذه هي السمة الأساسية التي تجمع كل تلك الشخصيات المتمردة.

وإذا كان الكاتب قد أكد أهمية الجنس، فذلك يرجع إلى أنه بداية تطور المراهقة بدا الإنسان في اتخاذ موقف مستقل من مجتمعه ومن الحياة، ويحاول بكل ما في وسعه أن يحرر ذاته، وبالتالي يبدأ الصدام الفعلي بين الفرد ومجتمعه، وينتهي إما بتقبله المواضع الاجتماعية، وإما بالتمرد. فالجنس قد استخدم هنا للتعبير عن قضية إنسانية شاملة، على عكس الأفلام الإباحية، حيث نجد أن الجنس نهاية في حد ذاته، يوظف لدغدغة شعور المتفرجين، لا لتعميق رؤيتهم للواقع.

إذا انتقلنا إلى فيلم «بداية ونهاية»، فإننا سنجد شيئاً مختلفاً، ولعل تعليق صديقر الفنان محمود رحى على الفيلم بقوله: إن الإنسان يشعر بعد مشاهدته أنه قد ضرب نقطة

فولادية. وقع على أثرها على الأرض. وكلما حاول القيام ووجه بالضربة الفولاذية مرة أخرى. لعل هذا - فى اعتقادى - أصدق تعبير عن مأساة كل شخصيات الفيلم. كلهم عبيد الواقع. لا يعلن عليه ولا يمكنهم تجاوزه. الشخصية الوحيدة السوية. لا تلقى حتفها؛ لأنها سلبية للغاية. وخاضعة خضوعاً مطلقاً للنواضعات الاجتماعية، وليس لديها أدنى رغبة فى التمرد. وما سقوط نفيسة التدريجى. إلا تعبير عن إيمان الكاتب بحبيب محفوظ بعث الكفاح ضد هذا النمط من الحياة، الذى يسحق الإنسان من الداخل والخارج نفسياً وجسدياً؛ ولذا فإننا نجد شيئاً من التعسف فى النهاية التى فرضها المخرج صلاح أبو سيف. ففى النص المكتوب يواجه البطل نفسه بتساؤل فيه ندم، أكثر مما فيه من نوبة: «ما وجدت فى نفسى يوماً إلا تقنيت الدمار لمن حولى. فكيف أنحت لنفسى أن أكون قاضياً وأنا رأس المجرمين؟» لقد قُضى على. لقد اكتشف أن لا سبيل إلى محو الماضى؛ لأن الماضى الخفيف لم يكن إلا نفسه! ذلك الماضى الذى التهم الحاضر. والذى ولد الحسرة فى نفسه لذلك السبب. وهذا التساؤل هزى فى ضميره. لا يصيف إلى شخصنة حسين أبة أبعاد بطولية؛ ولذا فإنه حينما يذهب للتحرر فإننا نجد الأبعاد العادية لنفسها تنعكس على سلوكه. وما كانت هذه الحقيقة لتغيب عن ذهن بحب محفوظ. وهو من يعرفه. ذلك الفنان المسع الواعى بقلبه. ولذا فإنه ذكر تفكير البطل فى الانتحار فى ثلاثة أسطر فى نهاية النص. ولم يذكر نهائياً إن كان حسين قد انتحر بالفعل أم لا. إذا أردت فهم. لن أصرح؛ فلا أذكر. بل مرة واحدة. لرحمتنا الله.

هذه النهاية السريعة شعرتنا بأن فعل البطل الأخير سواء كان انتحاراً أم غيراً عنه جزء عضوى من الرؤية المطلقة فى عالم بداية ونهاية. وعلى العكس من ذلك. فى الفيلم نجد أن نهايته تكسب شخصنة حسين أبعاداً سلبية عن شخصيته فى النص. وهى لهذا السبب خروج عن الروح العامة للنص الروائى. الذى لا انتحار. بل ما من المتطهر من الآثام. بينما عالم «بداية ونهاية» عالم دنس حال من الظاهر؟

بعد كل هذا. يمكننا القول بأن فيلم «حد التعان» بيعت فنياً أحاسيس تراجيديّة. بينما يولد فنياً فيلم «بداية ونهاية» إحساساً بالحرز لا غير. ولكن ما الفرق؟ الإحساس التراجيديدى إحساس مركب معقد. يختلف إلى حد كبير عن الإحساس بالحرز. لا يمكننا أن ننكر أن الإحساس بالحرز هو أحد الأحاسيس المصاحبة للإحساس التراجيديدى. ولكننا يمكننا أن نجزم بأن الإحساس التراجيديدى يعطو على مجرد الحزن. فالإحساس التراجيديدى هو مزيج من الحزن

والتسامي والعظمة والإحساس بالمجهول. ولن يتسنى لنا فهم ماذا نعني بتعقيد إحساس التراجيدي، إلا بدراسة البطل التراجيدي ذاته.

البطل التراجيدي إنسان قبل أي شيء، يعكس فضائل الإنسانية ومثاليها، فهو سار يصل إلى أقصى درجات النبل، وخسيس قد يصل إلى أسفل درجات الخسة. والنبل التراجيدي في رأي أرسطو يجب ألا يكون، فاضلاً أو عادلاً إلى الدرجة القصوى، ولا أن يكون من النوع يهضمه المصائب لتدنيه في رذيلة أو ندانة متعددة. وإنما هو الذي أصيب لخصائصه من الضعف الإنساني، كما أنه يجب أن تكون هناك وشيجة شبه بينة وبينه، لأن حينئذ نشفقنا من أجله لن يُستشار إلا إذا كان يشبهنا، بمعنى أنه يجب أن يكون إنساناً عادلياً ما قبل من ضعف ومن قوة. (أوديب والانفعال السريع - عطيل والغيرة - ماكبت والاضيق - هاملت والتردد).

ولكن في جوار كونه إنساناً عادلياً، يقاسى من ضعف إنساني، لحد أن يصل التراجيدي بطور في ذاته خصائص الإنسانية جمعاء، فتحرية ماكبت، ورغم نفوذها، هي تحرية إنسان بالدرجة الأولى. تلجذ الخصائص التي توجد في نبي البشر، ورغم أن هاملت أمير دنماركي يعيش في عصر النهضة، ويأتي بأفعال عادية، وخاصة في نهاية المسرحية، إلا أنه هو لاد بطل كثيراً من حوالت الإنسانية.

والبطل التراجيدي - بهذا السب - يواجه ما هو أقوى منه دائماً، ويكاد يكون تحدياً «سوفوكليس» لموضوعات مسرحياته للخصائص موضوع معظم المسرحيات التراجيدية في العصور منذ عصر نهضته حتى بداية القرن العشرين، إذ أنه قال: إن الموضوع الأساسي في مسرحيات هو مواجهة الإنسان ما هو أقوى منه. فالإنسان في صراع دائم مع قوى الشر ومع ما هو قبيح ومبغى التراجيدياً أن تصور لنا هذا الصراع بشكل واضح مطلق. وعلى الرغم من أن الصراع هو مواجهة الإنسانية، ينبوت أثناء مواجهته ما هو أقوى منه، إلا أنه ينبوت مبنة بطولية بشرية، أنه ينبوت وهو مقاوماً.

وإذا كانت هذه هي الأبعاد اللازمة لخلق شخصية بطولية، شخص عادي بطور ما إنساني، ويحارب ما هو أقوى منه، وينبوت أثناء الصراع - مبنة بطولية - أقل، إذا كانت هي أبعاد البطولية، فإننا حينئذ نراه يسقط ندرك أن الإنسانية جمعاء تعاني، وأن الصراع كل إنسان، ويتعطفنا الوجداني معه لخرج من نفوسنا الضيقة، لنعلم أنه إنسان.

وفارس إحساساً بالتسامى والعظمة، ولكنها عظمة مختلطة بالمرارة والأسى، وبالإحساس بقوة وضخامة تلك القوى التى يصارعها.

هذه الأبعاد التراجيدية - التى عرضت لها عرضاً سريعاً - توجد فى شخصية كزافييه، بطل فيلم « جلد الثعبان ». فهو يُخفق فى تحقيق رسالته ويموت، ولكنه لا يموت ميتةً عاديةً، إذ أن المسألة أعمق من هذا بكثير؛ إن بطل « جلد الثعبان » فرد عادى مثلنا، ولكنه فى الوقت نفسه رمز للإنسانية المتمردة والشباب الدائم، وهو - كأي بطل تراجيدى - يواجه ما هو أقوى منه. إنها هذه المرة قوى الشر والرجعية فى المجتمع، التى تقذف به فى آخر الفيلم إلى النيران، ولكنه يقاوم حتى آخر لحظة ضد تلك القوى، وعلى الرغم من ذلك، كان الإخفاق نصيبه. وبعد أن تخذ النار نجد أنه لم يبقَ تمامًا، إذ يتبقى منه رمزه « جلد الثعبان » - رمزاً للخصب والتجدد، والحياة التى تنبعث من الموت.

إن البطل التراجيدى يموت ميتة أحد الآلهة الوثنية، إنه « ديونيسيوس » أو « أوزيريس »، اللذان يتمزقان كل عام ويُبعثان من جديد، بالعظمة التى تستويها المرارة. فذلك الكائن الضعيف يحى فى ذاته نللاً وبطولة، لا يُخوم لها ولا حدود. فهو يحارب حتى الموت فى سبيل مبادئه. إن موت البطل فى « جلد الثعبان » لا يولد حساً إحساساً بالكانة، فالإخفاق لا يعنى عتبة الكفاح ضد الشر، فموت البطل - ميتة لبنة مشرقة - هو شكل من أشكال تأكيد الحياة.

وعلى العكس من ذلك فى « بداية وبهاية »، إذ يمارس إحساساً عادياً بالكانة والاقتصاص؛ لأن بطل الفيلم أقل من أن يشعر بعظمته. فليس محض عادى ابن موظف عادى، يعيش فى القاهرة ١٩٢٦م، ويعانى من ظروف محض « طاعة القوة ». فمحض لها ساماً، ولا يحاول مقاومتها، ويخفق أثناء محاولته هذه. أما إذا حاولنا وضع هذا البطل فى السباق العربى، فإننا لا نجد به يتمتع بصفات البطل من المنظور العربى. إن مفهوم البطولة فى التراث العربى مختلف إلى حد كبير عن مفهوم البطولة فى التراث العربى، فبدا كانت البطولة فى التراث العربى - كما أسلفنا - تأخذ شكل مواجهة الإنسان ما هو أقوى منه، فإن الشرط الأساسى للبطولة فى التراث العربى هو أن يكون البطل حراً (أبو زيد الهلالي - عنتر بن شداد)، وحينما يحصل على حريته يمكنه إذن أن يكره ويغفر، دفاعاً عن شرفه وشرف قبيلته وأمته. ورغم أن البطل فى التراث العربى يقابل لحظات مأساوية، إلا أنه لا ينتهى نهاية مأساوية.

إن مواجهة حسنين ظروفه تفتقر كلية إلى عناصر البطولة، إذ أنه لا يتقدم لمصارعته، كما

هى الحال مع كزافييه، ولا يؤكد حريره فى مواجهتها، بل يكتفى بمحاولة التلاؤم معها، مع
تغيير طبقته الاجتماعية، وعلى الرغم من كل ذلك تصرعه الظروف. إن البطل لا يصعد إلى
مرتبة مواجهة تلك القوى التى تود أن تصرعه، بل هو عبد للواقع الذى يعيش فيه، فإخفاقه لا
يوحى لنا بأية عظمة، بل على العكس من ذلك، نشعر بضالة الإنسان وحقارته. إن حياة البطل
فى فيلم « بداية ونهاية » هى شكل من أشكال الموت، على العكس تمامًا من موت بطل
« أورفيوس هابطًا »!



فى المراثى

قرأت بعض المراثى التى كتبتها لأرثى بعض الشخصيات العامة، فلاحظت أنها تنتمى إلى نفس النمط الذى يسيطر على وجدانى وعلى رؤيتى للكون؛ إن الإنسان كائن مركب فريد، منفصل عن عالم الطبيعة. وإن هذه الثنائية الأساسية (ثنائية الإنسان والطبيعة/المادة) يتردد صداها فى الكون، وهى ثنائية تفاعلية، أى أن طرفى الثنائية لا يمتزجان الواحد منهما مع الآخر، ومع هذا يتفاعلان فيُثرى الواحد منهما الآخر؛ ولذا يتركز اهتمامى على النقطة التى يتقاطع فيها طرفى الثنائية العام والخاص، الموضوعى والذاتى، الكونى والتاريخى، الفردى والفردى. وقد وجدت أنه قد يكون من المفيد - من ناحية المنهج ومن ناحية المضمون - أن أعرض لهذه المراثى بالتحليل. ولأبدأ بالمقدمة التى كتبتها عن الأستاذ خالد الحسن - رحمه الله - أحد مؤسسى حركة فتح.

هو رجل صاحب فكر عروبى إسلامى عميق، وصديق عزيز، وتقاطع الشخصى بالعام هو أساس المراثية؛ فهى تبدأ بحلم: ثم انحدار من حلمى إلى ردهات التاريخ. وهى النهاية، يظهر خالد الحسن رمزاً للفروسية والبطولة والصدور فاندك الحلم، وتتجاوز الأحزان، وإن كنا لا ننساها. والمراثية كانت الإهداء الذى تصدر موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية.

كان يوماً عابقاً برائحة التاريخ والأزلية

حلمت أننى أسير فى حقول الشمس. رائحته الطيبة تملئ مسامى ونواراته البيضاء تحوم من حولى كفراشات نورانية، وحينما استيقظت كان الفرح يسرى فى كيانى.

وفى الصباح أخبرنى صديقى أننا سنذهب إلى عزاء شهيد فلسطينى، حصده الرصاص وهو يحايل أن يعبر السلك الشائك ليعود للأرض. كان منزل الشهيد على قمة تل من تلال عمّان، والطريق المؤدى له محاط بأشجار الشمس. رأيت نواراته البيضاء، وشممت رائحته. وحينما

دخلت المنزل لم أسمع بكاء، ولم أر علامة من علامات الحزن، بل وجدتهم يوزعون الحلوى ويتقبلون
النهاني، ويقولون: «إن شاء الله في البلاد» وكان الجميع يتحدث عن الفداء والتضحية.

جاء مجلسي إلى جوار عجوز من أتباع الشيخ عز الدين القسام (رحمه الله)، قال: «كن
نعلم تمام العلم أن أسلحتنا العثمانية عتيقة، وأننا كلما اشتبكنا مع الصهاينة والإنجليز فإنهم
يحصدوننا حصداً برصاصهم، كما فعلوا مع ابننا الشهيد، ومع هذا كنا ننزل كل ليلة من قرانا
كي ننازلهم». فسألتها: «لم؟» صمت العجوز قليلاً، ثم تحرك كأنه جبل قديم من جبال فلسطين.
وقال: «حتى لا ننسى الأرض والبلاد.. حتى لا ينسى أحد الوطن».

وفي مساء زرت أبا سعيد -خالد الحسن- كان في مرضه الأخير، ولكنه كعادته كما
متناسكاً، لا يتحدث إلا عن الصومود، وعن الوطن السليب، وعن العودة إلى الأرض، إلى البلاد
وكانت معي أولى نسخ هذه الموسوعة فأعطيتها له، فأمسك أحد المجلدات وابتسم.

حين خرجت من المستشفى تساءلت: «هل تموت الفروسية بموت الفارس؟ هل تموت
البطولة باستشهاد البطل؟ وهل يختفى الصومود إن رحل بعض الصامدين؟» ثم تذكرت
كلمات العجوز في فرح الشهيد، حينئذ عرفت الإجابة، فسرى الفرح في كياني:

إلى أبي سعيد، رحمه الله

وكل من صمد

وكل من سيصمد بإذن الله

وكانت تربطني علاقة شخصية قوية بعادل حسين وبأسرته، ولكن عادل حسين لم يكن
صديقاً عزيزاً، وإنما كان رمزاً لجيل بأسره. وهو لم يفصل حياته الخاصة عن منظومته الفكرية،
فنضاله لم يتبد في نشاطه الحزبي وحسب، وإنما في نمط حياته وسلوكه الشخصي. ثمة تقاطع
وتفاعل بين ثنائية العام والخاص، والثمرة هي فكر مقاوم للظلم، وحياة خاصة تأخذ شكل
أشكال المقاومة؛ ولذا كان عادل حسين ملهما لكل من حوله. حينما كان في سجنه كتبت له
رسالة، نشرتها صحيفة الشعب (١٧ يناير ١٩٩٥م)، أحيى فيها مقدرته على المقاومة على
جميع المستويات. إن إيمانه الذي لم يتزعزع بفعالية المثل، التي تجعلنا نضع الأحرار في
سياقها. فلا نغوص في الكآبة، فمثله الأعلى كان يحركنا كلنا؛ لأنه مثل أعلى، جذوره في
الواقع وفروعه في السماء. وحين دخل سجنه كتبت له هذه الكلمات:

« لا نكتب إليك فى سجنك لنؤيدك ونتضامن معك ونشد من أزرك، كما هو الحال فى مثل هذه الأحوال، فنحن نعرفك بكل ما فىك من حيوية وإشراق وإيمان بالله وحب للحياة والإنسان، وبمقدرتك على الجهاد والاجتهاد، وبرغبتك المتقدة أن تقيم العدل فى الأرض. نحن - يا صديقى - نكتب إليك كى نستمد منك شيئاً من الطاقة والإشراق والإصرار، فنذكر النور والعدل حينما يزداد الظلم وتطبق الظلمة، ونحتفظ بحلم البراءة فى زمن العمولات والخصخصة، والسوق الشرق أوسطية، والنظام العالمى الجديد، والتطبيع الذى يحو الذاكرة والتاريخ. وفى وسط أرض التيه؛ من مقالات سخيفة، وإعلانات إباحية، وقبح متزايد، وحيثما تلتهم الأخضر واليابس، فلتصمد يا عزيزى، بالله فلتصمد، حتى يمكننا أن نستمر فى الحلم معك بواحة خضراء ».

عادل حسين - فى لحظة سجنه - كان أكثر حرية وانطلاقاً من سجانه، وأكثر حياة وحيوية؛ ولذا فهو بالنسبة لنا - نحن الذين نقبع خارج الأسوار - مصدر من مصادر الحياة والحرية. وحينما توفاه الله كتبت مرثية بعنوان: « عادل حسين الذى اعتقد فى فعالية المثال »:

« جاء إلى منزلنا مع مجموعة من الأصدقاء (« الشلة » كما نقول بالعامية المصرية) لتسجيل فيلم عن الموسوعة، وحين فرغنا منه، جلسنا نتحدث، وظل عادل حسين صامتاً بعض الوقت، ولعله كان مهموماً بشئون الحزب والجريدة، ومتى سينفذ حكم المحكمة، فطلبنا منه أن يشترك فى الحوار، وقد كان. بدأ يتحدث عن السياسة الأمريكية والإدارة الجديدة، وعن الاقتصاد المصرى، وعن توازن القوى فى العالم، ونوعية السلاح فى سورية ومصر وإسرائيل، وتدفق كعاداته، فوقف الفنان حلمى التونى وقال ضاحكاً: « أنتم المسئولون، كان صامتاً، والآن لن يمكننا أن نوقفه! »

تحدثت معه يوم الخميس ٨ آذار (مارس ٢٠٠١م)، وجدته ممتلئاً حيوية ونشاطاً. وتحدثنا سريعاً عن كل شئ، عن الأولاد والأحفاد، والطف الصهيونى، وعن صحتنا، وكيف بدأنا نتقدم فى السن، وداعبته كعادتى، هل ما زلت غير قادر على تنفيذ حكم المحكمة؟ وأكدت له أن سؤالى ليس له أى مضمون سياسى أو أيديولوجى، كل ما فى الأمر أننى أود مساعدته فى أن يجد وظيفة جديدة، وضحكنا واتفقنا أن نلتقى يوم السبت عند ابنته سلمى، لنرى (بهية) حفيدته الجديدة.

و حين اتصلت يوم السبت أجابت الدكتورة ناهد بالهاتف، فسألته أين الزعيم؟ (هكذا كنت أسميه ضاحكاً وجاداً فى آن واحد) أجابتنى، إنه فى المستشفى، فى غرفة العناية

العائقة. لم أصدق الخبر فى بادئ الأمر، وأمطرتها بأسئلة سخيقة مثل لماذا؟ وكيف؟ وكأنه ذهب لغرفة العناية الفائقة لأمر غير معروف، أو من الصعب معرفته!

ثم بدأت أدرك الموقف، وظللت أعاود الاتصال بها للاطمئنان عليه، ولأطمئن نفسى. ثم بدأ جرس الهاتف يرن فى منزلى، إذ بدأ الأصدقاء يعزوتنى فى الغالى، ساعتها أدركت الموقف جزئياً، وسقط قلبى فى قدمى. وحين رأيت جسده الطاهر النحيل ملفوفاً بعلم مصر، وحين رأيت كل أصحاب الأفكار والمواقف يسرون فى جنازة الشهيد (مع بعض الوزراء والمثات من جنود الأمن المركزى) أدركت أننى فقدت صديقاً عزيزاً وفيئاً نادراً، طالما أثرى حياتى بفكره وحببه، وب عقله وقلبه، وفقدت مصر والعالم العربى والإسلامى مفكراً وقائداً، عرفت لحظتها أن الأمور لم تعد كما كانت، وأنه قد ترك فراغاً لن يسده أحد. ولا حول ولا قوة إلا بالله.

نقطة النهاية بالنسبة إلى البعض هى النهاية، أما بالنسبة إلى عادل حسين فهى نقطة الاكتمال؛ اللحظة التى ندرك فيها البدايات والمسارات، ونرى حياة الفرد تتحول إلى مؤشر على الطريق الذى يجب أن نسلكه، وعلى الإمكانيات الكامنة فىنا وفى أمتنا وحضارتنا، والتى تنتظر التحقق. ندرك -على سبيل المثال- أن الفقييد لم يفصل قط بين الفكر والفعل، فالمقاومة عنده تأخذ أشكالاً كثيرة: فهو كان يقاوم حين انضم إلى حركة مصر الفتاة، وحين جاهد ضد النظام الملكى، وحين تطوع للقتال ضد قوات الاحتلال فى القناة عام ١٩٥١م، ثم حين اشترك فى صد عدوان ١٩٥٦م. وهو كان يقاوم حين دخل السجن مرات عدة، دفاعاً عن موقفه وعن شرف الأمة، وعذب غير مرة (على الرغم من تغير النظم السياسية). وكما يقول محمد سيد أحمد إن استشهاد شهدى عطية الشافعى أثناء التعذيب هو الذى أنقذ عادل حسين من الهلاك تحت وطأة التعذيب فى اليوم نفسه. وفى أثناء موجة برد قارصة فى التسعينيات، وكان قد خرج لتوه من المستشفى بعد أزمة قلبية، أودع فى السجن، وكان ينام على أرض الزنزانة، ولم يكن معه من الملابس ما يكفى، ولكن الإنسان يقدم شاراته الأخوية، فكان بعض المسجونين يعطونه ملابسهم.

وفى أثناء فترة سجنه هذه، فى أثناء الكفاح من أجل البقاء الجسدى، وأثناء مقاومة السحان الذى كان يريد أن يحطم إرادته وتصميمه، لم تفارقه ابتسامته ولا الرغبة فى تغيير العالم، أو فى الحوار معه. فى وسط كل هذا أرسل لى رسالة شفوية، يقول فيها إن فترة سجنه تعد فرصة ذهبية له للقراءة؛ ولذا طلب منى أن أرسل إليه نسخة من الموسوعة (ولم تكن قد

نشرت بعد) ففعلت. وحين خرج وذهبت أهنته بالإفراج عنه، كان يناقشني فيما جاء في الموسوعة بعد دقائق عدة، دهشت وازداد إعجابي بهذا الإنسان؛ هذا العقل المفكر والروح المهمة، الذي كان يعقد الاجتماعات لمجموعة من المثقفين، نقرأ ونتدارس سوياً، شعلة نشاط إنسانى، وهبه الله عقلاً نافذاً، لكنه ليس عقلاً محضاً بارداً، وإنما عقل إنسان له قلب وروح، قادر على الدخول فى علاقات إنسانية وفكرية حميمة، يتدفق دائماً حباً وحياة وفكراً ومحبة.

صداقتى بعادل حسين شىء لم أعرف مدى عمقه إلا ساعة الفراق، كنا نتزاور دائماً وأسرته، عرفته عن قرب فى حياته الخاصة، ورأيت صلابته فى زمن الاستهلاك والفساد والخصخصة، والتباهى بالثروة والفضائح، فى وسط كل هذا، وقف عادل حسين كالنجم الساطع الطاهر، يعيش فى شقة صغيرة، أثاثها بسيط وجميل، أسلوب حياته ذاته كان شكلاً من أشكال المقاومة. سمعت أن إحدى حفلات الزفاف فى القاهرة تكلفت ٧ ملايين جنيه، أما زفاف سلمى عادل حسين فكان بسيطاً، لكنه من أجمل «الأفراح» التى شاهدتها فى حياتى، كانت فرصة نادرة أن نستمتع إلى بعض الموسيقى، وأن نتجول فى حديقة، وأن نتجاذب أطراف الحديث مع الأصدقاء. وقالت الدكتورة ناهد ضاحكة: «سلمى مبدعة مثل أبيها». إن أسلوب حياة عادل حسين كان شكلاً من أشكال المقاومة.

وهكذا كان فكره أيضاً.. بدأ شيوعياً، وقضى الربع قرن الأخير من حياته مفكراً عروبياً إسلامياً. ويفسر البعض هذا التحول بأنه نوع من أنواع البراجماتية السياسية، ولكن ما حدث لعادل حسين من تحول حدث للكثير من المثقفين العرب فى مصر. يمكن أن نذكر على سبيل المثال طارق البشرى ومحمد عمارة وكاتب هذه السطور وغيرهم، وعلى مستوى العالم، هناك الكثيرون وعلى رأسهم جارودى. وقد حدث التحول فى الفترة نفسها تقريباً، مما يدل على أن هناك نمطاً تاريخياً عاماً، لعله مرتبط بأزمة الحداثة، وأزمة النظامين الرأسمالى والاشتراكى؛ ولذا لا تصلح البراجماتية أن تكون نموذجاً تفسيرياً فى هذه الحال.

عادل حسين كان مثالياً ثورياً؛ مثالياً بمعنى أنه يؤمن بأن المثاليات والثوابت جزء أساسى من إنسانيتنا، ولها فعالية فى المجتمع الإنسانى، وثورياً بمعنى أنه يؤمن أنه عن طريق التمسك بهذه الثوابت والمثاليات يمكن أن نغير المجتمع، بل ومسار التاريخ. والمثالى الثورى لا يؤمن بالاحتميات، ولا يدعن لقوانين الضرورة، ولا يفسر ظاهرة الإنسان بعنصر مادى (عادة اقتصادى) واحد. وحين كان عادل حسين «ماركسياً» فهو كان ماركسياً إنسانياً، يؤمن بالعدل

كقيمة مطلقة، وبالإيمان ككائن متفرد، وأن الاقتصاد بُعد مهم لكل الظواهر الإنسانية، ولكنه ليس البُعد الوحيد، ومن هنا رفضه للقوانين الحتمية المجردة، التي تؤدي إلى السقوط في المادية المصمتة، وفي نهاية الأمر في الستالينية، ومن هنا أيضاً إدراكه لأهمية الخصوصية الحضارية، أى أن شدة انتقالاً من التركيز على المادى العام إلى التركيز على الإنسان والحضارى الخاص. وهذا هو جوهر رؤيته في المرحلة القومية العربية، والتي كتب فيها كلاسيكيته: **الاقتصاد المصرى من الاستقلال إلى التبعية**. (الذى ترجم إلى عدة لغات، وترك أثراً عميقاً على كثير من المفكرين الاقتصاديين فى العالم الثالث)، وساهم فى تأسيس مجلة **منبر الشرق**. ومن خلال الإيمان بالإنسان كظاهرة فريدة فى الكون، ينتقل الإنسان - شاء أم أبى - من عالم الطبيعة / المادة إلى عالم ما وراء الطبيعة وما وراء المادة، لتفسير هذه الفريدة، فتنفك يد الحتميات، وينطلق الإنسان إلى رحابة الإيمان؛ الإيمان بالإنسان الذى يستند وجوده ككائن فريد إلى شىء وراء سطح المادة، أى إلى الله، وهكذا تسقط الحتمية المادية، ويصبح التاريخ مجالاً للحرية. كل هذا يفسر تفاؤل عادل حسين، حيث كان يبحث دائماً عن علامات الأمل فى التاريخ والأفراد. فيشجعها ويشير لها، ولعل هذا ما ضمن له الاستمرار، برغم ما يحيط بنا من كل جانب من محبطات.

ولأن تحولاته الفكرية شكل من أشكال المقاومة، نجد هذا الفكر النظرى من الطراز الأول ينتقل فى أوائل الثمانينيات من عالم الفكر إلى عالم الممارسة، فبدل جهداً غير عادى فى تطوير خطاب إسلامى جديد، له مضمون سياسى جهادى حقيقى، وله حس تاريخى عميق؛ ولذا فهو خطاب قادر على التصالح مع الخطاب القومى، ومع أى حركات مقاومة للحلف الصهيونى الأمريكى. ولذا لم يتوقف عادل حسين أبداً عن حضور المؤتمر الإسلامى القومى، أو عن الكتابة عنه. ثم يترجم هذا الخطاب النظرى نفسه إلى حزب معارض، يصبح هو المعارضة الحقيقية فى مصر، ويستوعب كثيراً من التيارات الإسلامية، التى ترمى إلى إصلاح مصر والعالم العربى، فيبين لها إمكانية العمل من خلال القنوات الشرعية، ويحول جريدة «الشعب» إلى جريدة ناطقة باسم الشعب. (هل كان يعلم من قاموا بإسكاته أنهم سدوا الطريق أمام المعارضة السياسية خلال القنوات الشرعية، لتحل محلها أشكال من المعارضة، أقل ما توصف به أنها هزيلة غير اجتماعية ولا معنى لها). كان عادل حسين يقاوم فى عالم الممارسة، وهو يعرف تماماً إمكاناته النظرية، وكثيراً ما كان يتوقف قليلاً ويخبرنى أنه أحياناً، يود لو كان بوسعه أن

يتفرغ لكتابة العمل النظري الأكبر، الذي يود إنجازه. ولكن جاءت اللحظة، وحتى أشجع
نفرسان عليه أن يترجل.

يوم وفاته حزنت، بكيت، مادت بي الأرض، وفي المساء كان على أن ألقى محاضرة عن
الخطاب الإسلامي الجديد. فكرت... «هل أعذر عن عدم إلقاء المحاضرة أم لا؟» ففكرت في
عادل حسين، ورأيت أنه لو كان مكاني (ويا ليت كان مكاني وكنت مكانه) لألقى المحاضرة
وقام بعد ذلك بواجب العزاء، ففعلت، وهكذا تعلمت منه يوم وفاته، وهذا ما ستفعله الأحيال
من بعدى «لم يمت من أنجب فكراً وحرك شعلاً».

عرفت الفنان محمود رحمن بعد زواجه عام ١٩٦٠م بعدة أيام، وفي خلال دقائق نشأت
علاقة قوية، امتدت إلى أن جاءه الزائر الأخير. عرفته طالباً في كلية الفنون الجميلة
بالإسكندرية، ثم فناناً تشكيلياً في القاهرة، وبعد ذلك فنان عرائس. كنا نلتقى لنتناقش في
كل شيء، وكم كان يدهشني -رحمه الله- بحكمته وعمق بصيرته وولائه للوطن ولما يؤمن به،
وبإصراره على أن تكون أعماله الفنية في غاية الانفعال، فلا الشكل الفني انفصل عن ولائه
للوطن وللقيم الإنسانية، ولا ولاؤه للوطن يفسد من التزامة بكمال الشكل. وعنوان المربية التي
كنتها: «محمود رحمن.. فنان ومفكر».

كان من المفروض أن نلتقي يوم الأربعاء في سانس أحد مشاريعه الجديدة؛ أفلام
للأطفال، عن فنانى مصر في العصر الحديث. رحمن الصمت سارله يوم الاثنين لأؤكد الموعد
عرفت ما عرفت، وابتسمت ثم انفجرت باكياً. رحل محمود رحمن، الفنان العبقري صاحب
الفكر، المؤلف والمخرج وفنان العرائس. المسرح يعزله ومسيرته وبرائه، الباحثة دالسا عن
أشكال جديدة للتعبير عن التزامه وعن رؤيته، صديق حمى، كان بصحبتى أحياناً الكلية
الفنون الجميلة، التي كانت تقع في حزم في الإسكندرية (حيث كنت أظن) لأنعرف على
أساتذته وزملائه، في تلك الآونة كان يرسم لوحات نقف بين التحريد المترن واحترام أشكال
الواقع الإنساني. وعرفت من أساتذته أنهم وجدوا أن عبقرية هذا الفنان من الامتلاء، لدرجة
أنهم قرروا عدم التدخل، فتركوه وشأنه حتى تنمو عبقريته حسب منطقها الخاص.

في كثير من لوحاته كان هناك طائر يحلق على أرضية بيضاء، توحى بالصمت والصفاء.
كما كانت لوحاته عامرة بالأطفال، الذين يطيرون الطائرات الورقية، كنا نجلس في شرفة
منزلى نستمتع إلى فيروز وموسيقى الباروك، وتعلمت منه الكثير، تعلمت عن الفن والحياة،

فرحمى كان لا يفرق بينهما، علمنى كيف يمكن أن نعيش فى الزمن وحدوده، وأن ننسجعه
للحظات، لنعيش فى الأزل واللازمن، فنستعيد شيئاً من براءتنا. وحينما كنا نسير فى شوارع
الإسكندرية (ثم القاهرة) كان يحدثنا عن المعمار، وعن تردى الذوق العام وضرورة النهوض به.
أذكر أننا كنا نسير مرة على كوبرى قصر النيل عند الفجر، ووقف عند تمثال سعد زغلول، وأحد
يتحدث عن التمثال وعن مختار، وعن القيم الجمالية التى تجسد القيم الأخلاقية والإنسانية
وبينما كنا نتحدث كان يصعد على السلالم المحيطة بالقاعدة، ويقلد حركة تمثال سعد زغلول
والرسوم الفرعونية على قاعدته، بحماس الطفل الفنان.

كان رحمى يعرف أنه لا بد أن يتعلم من القمم، فتعلم من مختار كما تعلم من السجيني
كانت علاقته بالسجيني من العمق بحيث إنه حين ذهب هذا الفنان العظيم إلى القاهرة تبعه
رحمى إلى هناك، حيث تخرج فى كلية الفنون الجميلة عام ١٩٦٢م. اكتشف رحمى بعد ذلك أن
تمثيل كمال خليفة هى مثله الأعلى، فهى لا تحاول الوصول إلى أبعاد بطولية غير حقيقية
(كان يفضل تمثال الخماسين لمختار على تمثال نهضة مصر) وبدأ فى مراسلة النحت
البريطانى هنرى مور، الذى كان يحاول تطويع الخامات لرؤيته، وأن يستسلم لها فى الوقت ذاته،
وأن يمنحها الخصوصية، وأن يكيفها مع بيئتها، لتصبح جزءاً منها. كان رحمى يرى أن هذا هو
المنهج الأمثل للنحت، وقد وصلت هذه المرحلة فى حياة رحمى إلى فعلها، حين عرض لوحه
وتمثيله فى معرض خاص بالقاهرة، وكانت المرة الأولى ولعلها الأخيرة (وإن كان قد أحرق
أنه قد عرض بعض تمثيله فى بهو التلفزيون فى أوائل السبعينيات)

منذ شهرين كنت عنده، فوجدت أنه لا يزال مستمراً فى الرسم، وأنه رسم عشرات
اللوحات عن الأحجار والأغصان والطيور، معلميها بالأنص والأسماء

ورغم اهتمام رحمى بفن هنرى مور، فإنه لم يكف جهده للسفر للتعلم على يديه، إذ أنه
كان يرى أنه لو ترك مصر بخاماتها وألوانها وأجوانها لفقد الكثير الكثير. وفى السبعينيات
نصحته أن يذهب إلى إحدى البلاد العربية؛ «ليصحح مساره الاقتصادى»، ولكنه رفض للسفر
نفسه. التزامه كان دائماً بفنه وبالقيم الأخلاقية والجمالية. كان يحاول أن يفرض ذوقه الفنى
حتى فى الإعلانات، فى أوائل السبعينيات كان أحد إعلاناته عن إحدى شركات التأمين عبارة
عن عروسة وفانوس، تتحرك العروسة بضع خطوات، وتقول بصوت خافت: «كل عام وأنت
بخير»، ثم تسود لحظة صمت. وحينما سألته لم هذا الشكل؟ قال: إن رمضان بدأ يتحول إلى

نفس الخطب والخصومات، وهو يحاول أن يكوّن فكرة أخرى المصنوعة حسنت وخديعة فيها
يخشى الإنسان بأن ينشئ علاقة مع ذاته ومع الآخرين والجميع لم يصنع يحس أحدهم
إعلامات لأنه صاحب رؤية.

الشككة نفسها وأحبتها مرة أخرى مع إحدى الخديعة السباحة في الساحل الشمالي التي
مست منه تصميم حذيفة للأطفال، فحاول أن يطور ما تصور حذيفة ألعاب للأطفال، فوجد
سألتهم وعدم انسحاقهم أمام الحركات الألية؛ ولذا حاول أن يصور ألعاباً يستخدم فيها
الأطفال عقولهم وحبهم، وليس مجرد حركات عقلية. ولكن المستنير في خديعة
السباحة رفضوا بصفحة الحال قن حه، فحدثت الجدية بالنسبة لهم لا معنى له. إن قن
حدث الريع والخسارة والعرض والحب. كد كان يعتق فيه، وحرّم التعامل است على
منصة اليونيسيف أن أعد كتاباً لتعريف الأطفال العرب بهذه المنصة. فكتبت الكتاب ورسمته
بحسب، وقضى وقتاً طويلاً لأنه كان يريد أن يعرف كل صفحة عربية عن عيولتها، ومن
حسبيتها المحبة في الوقت ذاته، أذكر بأن الصفحة الحريجة، وكيف قضى أياماً
يشرب ملابسها وملاحمها، ورسم في النهاية عشرات الامكتكت، وحين رتبها في النهاية
وقع في غرامها، وكانها صفحة حقيقية.

حين عدت من الولايات المتحدة عام ١٩٦٩م وجدت رحى، وجدت أنه عارفين تماماً في
عام عرائس الأطفال، فاندهمت لهذا التحول وصبت خيراً فقال إنه يعرف تماماً أنه ليس
وحيثاً في هذه الدنيا، وأنه يريد أن يكون ذاته مع الآخرين؛ ولذا فهو يريد أن يشاركه في
فنه، حتى يمنحه هذا الفن شيئاً من المتعة، فليس الأمر الحدة لا معنى لها، وليس لا معنى له.
وقد وجد أن النحت والتصوير لا يحققان له هذه المشاركة، فوجد أن العرائس شكل فني، يحقق
له قدرًا أعلى من التواصل مع أعداد كبيرة من الأطفال، يمكنه أن يشكر وجدانهم، كما أن
خامات عرائس الأطفال رخيصة، وبوسعهم أن يُعلّم الأطفال كيف يصنعون العرائس بأنفسهم
(صنع رجمي الجمل طريف، بطل القصص التي أكتنّها منذ السبعينيات للأطفال من بقايا
أخشاب كانت عنده في المنزل). كان رجمي لا يرى الأطفال باعتباره هم وحدهم لا قصيرين،
فبالنسبة له الطفل إنسان كامل متكامل يستحق الاحترام، قادر على إدراك أي شيء إن
استخدمنا اللغة المناسبة، ولكن احترامه هذا لم يسقط أبدًا في عاطفية مبتذلة، وشجيرة
يومانسي للأطفال، يخبثان قدرًا كبيرًا من تعالي الكبار على الأطفال.

وانطلاقاً من هذه الرؤية، خلق ربحى عالمًا عامرًا بالشخصيات المتنوعة المركبة، التي تشبع الإنسان من ناحية المضمون الفكرى والأخلاقي، ومن ناحية الشكل الجمالى؛ فكان هناك عم شفيق وحمادة وعم قاموس وبقلظ وأرنوب ودبدوب، وأخيرًا وابتداءً من عام ١٩٨٢م كان هناك بوجى وطمطم، اللذان أصبح برنامجهما جزءًا من عالم الأطفال فى رمضان. تركيبة عالم ربحى تظهر فى أنه كان أول من مزج بين عالم العرائس وعالم البشر؛ كم كنت أمتع ببرنامج حمادة وعم شفيق! كان حمادة مثالاً للتركيب، فهو مزيج إنسانى رائع بين الخير والشر (كانت أغنية المقدمة تقول: «كل العرائس حلوين / ماعدا حمادة / كل العرائس شاطرين / ماعدا حمادة»)، مزيج ينم عن احترام حقيقى للطفل وعالمه. (كنا فى لجنة لمناقشة برامج الأطفال فى المركز القومى للبحوث، وعرفنا أنهم أجروا استطلاع رأى بين الأطفال، فوجدوا أن هذا البرنامج هو أكثر البرامج شعبية، فأخبروا مؤسسة التلفزيون بذلك. فأوقف البرنامج فى اليوم نفسه، وقد فسر المسئولون ذلك بأن حمادة «ولد شقى» وأنه لا بد أن يكون كل الأطفال خيبر شاطرين، ولا حول ولا قوة إلا بالله). ومع هذا ظل ربحى يقاوم، ويصنع العرائس، وينسج الأحلام والأفراح للأطفال، حتى بعد أن أصابته عدة أمراض.

ظل ربحى -أخى وصديقى ومعلمى- يتألم ويبعد إلى أن صعد إلى بارئته، وحينما وصلنى نبأ وفاته تذكرت حياته الثرية، فابتسمت، ثم أدركت حقيقة ما حدث فانفجرت باكياً. رحمه الله وأسكنه فسيح جناته.

هل يمكن للإنسان أن يكتب مرثية عدوه؟! من الناحية الإنسانية العامة، الإجابة على السؤال هى بالإيجاب، فى فيلم كاجيموشا (المحارب الظل) للمخرج اليابانى كيروساوا، يصل إلى زعيم القبيلة نبأ وفاة عدوه زعيم القبيلة الأخرى، فيقول: «لن أشعر بأى فرح جبان لموت عدوى». ثم يمسك بمروحة ويرقص رقصة حزينة، ويتلو قصيدة من قصائد الهايكو، تتحدث عن أن كل شىء فان، وأن مصيرنا كلنا هو الموت. ولكن إذا كان عدوى ينكر إنسانيتى، وظل حتى آخر لحظة فى حياته يحاول إبادتى، هذه هى الإشكالية التى واجهتها فى كتابه مرثية بن جوريون بعنوان: «مرثية ديفيد جرين؛ بن جوريون؛ موسى الثانى».

أمام الميلاد والموت تسقط، كل الأقنعة، ويقف الإنسان ليرى إنسانيته وإنسانية الآخرين، وليؤكد تضامنه الشامل معهم، ضد ما هو غير إنسانى.

وحينما وصلنى نبأ موت بن جوريون، حاولت قدر استطاعتى أن أسقط كل الأقنعة

لأجابه الموت، حتى ولو كان موت عدوى. ولكنى اكتشفت أن قناعى هذه المرة هو وجهى ذاته. وحينما سألت نفسى عن السبب، وجدت أننى لا يمكننى أن أفكر فى موت بن جوريون إلا كعربى مصرى، لأنه قضى حياته كلها منكراً على إنسانيتى بل وجودى ذاته.

كان يعيش سجين أسطوريته اليهودية وقناعه الصهيونى، ويرى الشعب اليهودى وحدة متماسكة، متفوقة فى كل زمان ومكان، ويرى نفسه وريثاً للتراث اليهودى القديم. وحسب هذه الأسطورة يصبح الفلسطينيون كنعانيين، والمصريون فراعنة، والعراقيون بابليين، وهكذا. بل إنه كان يعتقد أن إسرائيل واجهت هذه الشعوب كلاً على حدة، فى الأربعة آلاف عام الماضية، أما الآن فهى تواجهها كلها مجتمعة، متناسياً أنه يواجه عرباً سلب جزءاً غالياً من أرضهم. هذه الرؤية الأسطورية المنبئة الصلة بالواقع، هى التى جعلت منه ذلك الزعيم الصهيونى، الذى بذل قصارى جهده فى أن يفرض تصوراته الأسطورية على أرض فلسطين وعلى شعبها، بغض النظر عن الخسائر التى قد تحقيق به وبالأخرين.

أخرج أحدهم فيلماً عن حياة بن جوريون، يتضمن منظراً بسيطاً، ولكنه عميق الدلالة : تتقدم مجموعة صغيرة من البدو (والعرب دائماً يظهرون كببدو فى الوجدان الإسرائيلى والصهيونى؛ شعب لا جذور له ولا قيم ولا ارتباط بالأرض) ثم يسأل زعيم البدو جماعة من المستوطنين عن هويتهم، فتأتيه الإجابة بسيطة ودقيقة وقاطعة : « نحن يهود ». ثم تقع معركة بين الطرفين يجرح فيها أحد اليهود، أما البدو العرب فجراحهم لا أهمية لها؛ ولذا لا يأتى لها ذكر، تيقن بن جوريون بعد هذه المعركة من أنه « لا خبار »، وأن الصراع بين العرب والمستوطنين اليهود أمر حتمى، وهو صراع لا تزال دائرة رحاه حتى الآن، ولا تزال آثاره واضحة المعالم على أجساد الفلسطينيين ومآذن سيناء المتصدعة.

ولد ديفيد جرين (الذى غير اسمه إلى بن جوريون، أى ابن الشبل) فى بلدة بلونسك عام ١٨٨٦م، وقضى مراحل تعليمه الأولى فى إحدى المدارس الدينية اليهودية، حيث درس التوراة والتلمود وكتب الصلوات المختلفة. ورغم علمانيته الواضحة، بل وإلحاده، كان لتكوينه الدينى أثر كبير على اتجاهه السياسى، فمنذ صغره كان نشيطاً فى الحركة الصهيونية الناشئة، التى حولت المفاهيم الدينية اليهودية إلى شعارات سياسية. اشترك بن جوريون فى تأسيس العديد من المؤسسات والأحزاب « العمالية » الصهيونية، التى لم تكن مهمتها تنظيم الطبقة العاملة بقدر المساعدة على تثبيت أركان الاستعمار الاستيطانى (هدف كل المؤسسات « الاشتراكية

الصهيونية»)، ومن بين هذه المنظمات والأحزاب جماعة «بوعالي صهيون»، أى عمال صهيون (١٩٠٢م)، واتحاد العمال اليهود (١٩٠٧م)، وقد أصر بن جوريون على إضافة كلمة «يهودى» ومنظمة «هيخالوتس» أو الرائد، و«الهستدروت» أو الاتحاد العام للعمال اليهود فى أرض إسرائيل (١٩٢٠م)، وحزب «المابى» أو حزب «عمال أرض إسرائيل» (١٩٣٠م)، وأهداف هذه المؤسسات والأحزاب أهداف أسطورية، فهى تتجاهل الوجود الفلسطينى والتاريخ العربى؛ ولذا كان من المستحيل تحويلها إلى واقع إلا عن طريق أقصى درجات العنف.

وكان بن جوريون واعيًا بهذا، حين بادر بإنشاء القوة العسكرية الصهيونية، فساعد على تشكيل الكتيبة اليهودية، التى وضعت تحت إمرة الجنرال اللبى، لتحارب إلى جانب الحلفاء ضد تركيا فى الحرب العالمية الأولى، وكان من أوائل العاملين على تأسيس جماعات «الهاشومير» (أى الحارس)، التى كانت تصد هجمات الفلاحين الفلسطينيين ضد المستوطنات الزراعية الصهيونية، كما أسس بن جوريون «الهاجاناه»، أو التنظيم العسكرى للمستوطنين اليهود (١٩٢٠م). وبعد تأسيس الدولة (التى أعلن بن جوريون قيامها بنفسه) ألغى كل التنظيمات العسكرية المستقلة مثل (البالماح)، ليشكل «جيش الدفاع الإسرائيلى»، وكل عدوان صهيونى إن هو إلا مجرد «دفاع» عن حقوق اليهود المقدسة. وقد ترأس بن جوريون الوزارة الإسرائيلىة عدة مرات، من عام ١٩٤٩م حتى عام ١٩٦٣م، ونولى منصب وزير الدفاع فى جميع الوزارات التى ترأسها، وفى هذه الأونة وضع سياسة إسرائيل الخارجية، المبنية على الإبقاء على «الوجود اليهودى المنفصل» فى المنطقة، لحماية مصالح الاستعمار الغربى، فى مقابل أن يقوم هو بدوره بحماية هذا الوجود. وقضى بن جوريون أحر أيامه فى مستوطنة «سدى بوكر» مستغرقاً فى كتابة تاريخ اليهود فى العصر الحديث، وقد خلغ عليه مواطنوه لقب «موسى الثانى»، لأنه قادهم مثلما قادهم موسى الأول إلى نفس الأرض منذ آلاف السنين، بل إنهم يسمونه أحياناً «بالمسيح المخلص الذى يرتدى بدلة رجل الأعمال».

صدر بن جوريون عن أسطورة وحدة الشعب اليهودى وتفوقه، وقضى حياته يحاول ترجمة الأسطورة إلى واقع عن طريق العنف الأيديولوجى والعسكرى، ولكن يبدو أن رفضه يتخطى حدود التاريخ ليصل إلى حدود الزمن نفسه، فهو كان من المؤمنين بأن العلم سيتمكن من القضاء على أسباب الموت والفناء والشيخوخة. وحينما أخبره مراسل صحفى أجنبى «أن بقاء الإنسان حيًا إلى الأبد شئ مفزع»، أخبره موسى الثانى (ديفيد جرين سابقًا): «هل أصبت

بالجنون؟! عندما يلم بك مرض ألا تهرع إلى الطبيب ليعالجك؟ أليست هذه رغبة في التشبث بالحياة؟ « نعم تشبث بالحياة، ولكننا نقبل حدود الزمن لأننا بشر. أما بن جوريون فهو مثل مفكرى الصهاينة، يرفض كل حدود، حتى لو أدى هذا الرفض إلى تشريد الشعب الفلسطيني، وتحويل الإسرائيليين إلى جنود يلبسون الخوذ المعدنية، ويجلسون فى الخنادق لمدة نصف قرن. ولكن هذا هو الوضع الأمثل بالنسبة له، فالسلام هو أسوأ « مقلب » يمكن أن يقع لإسرائيل، على حد قوله، فإسرائيل التى تخيلها هى دولة الشعب المختار، الذى يعيش منفصلاً عن الأمم، تسيل دمه ويسيل دمه. ولكن ديفيد جرين الذى رفض التاريخ والزمن مات بالأمس، قبل أن يصل العالم إلى نقطة الكمال الفردوسية، حيث لا يعرف الإنسان الانكسار ولا الانتصار ولا الحياة. وقد واجهت المشكلة نفسها حين كتبت مرثية دبلوماسى إسرائيلى، اغتيل فى العاصمة الأمريكية عام ١٩٧٣ م، وهى بعنوان « مرثية من ؟ ».

« حينما حوّل الصهاينة الشعار الدينى عن العودة إلى أورشليم إلى شعار سياسى علمانى، ثم بعد ذلك إلى حركة سياسية منظمّة، تحاول تحقيق عودة الشعب اليهودى إلى أرض الميعاد، بدأت النيران تندلع فى الشرق الأوسط، وبدأ الدم الفلسطينى ينزف وبغزارة فى كل مكان: فى فلسطين (دير ياسين ١٩٤٨ م وكفر قاسم ١٩٥٦ م) وفى الأردن ومصر وسوريا ولبنان.

مرثية من سأكّتب والطائرات الإسرائيلية تضرب مخيمات اللاجئين فى لبنان، وتغتال قاداتهم فى بيروت وفى كل مكان، والدماء الإسرائيلية هى الأخرى تنزف فى ميونيخ (محتلطة بالدماء الفلسطينية)، وفى اللد (محتلطة بالدماء الباباسية) وفى مدريد، ومنذ يومين نزفت الدماء الإسرائيلية مرة أخرى فى واشنطن، حيث سقط الكولونيل جوزيف ألون الملقق الجوى بسفارة إسرائيل فى واشنطن.

ورغم أنه من العسير حتى الآن تصنيف الحادثة؛ لأنه من المحتمل أن تكون قد تمت لأسباب شخصية عاطفية، أو للسرقة، أو عن طريق الخطأ (فمدينة واشنطن مدينة غير آمنة، ويمكن أن يحدث فيها أى شىء لأى سبب)، رغم كل هذه الاعتبارات سارع الإسرائيليون واتهموا « القتل العرب ». وفى معرض تفسير الحادثة، قال البعض.. إنها قد تكون انتقاماً لصرع الجزائرى محمد بوضيا، الذى قتل انتقاماً لصرع باروخ كوهين، الذى قتل وهو يحاول اصطلياد بعض أعضاء جماعة أيلول الأسود، التى قامت بعملية ميونيخ، رداً على اغتيال غسان

كنفاني، الذي اغتيل رداً على حادثة اللد التي قام بها اليابانيون، رداً على حادثة... إلخ... إلخ...
فلنتوقف عن هذا السرد الأعمى حتى لا نغرق في التفاصيل والحوادث الجزئية. وحتى لا نفقد
الرؤية الكلية والقدرة على الحكم، وحتى لا نضيع في متاهات الأفعال وردود الأفعال.

ولكن هذا هو بالضبط ما يفعله الصهاينة (الإسرائيليون من بعدهم)، فهم يفصلون أي
واقعة عن إطارها التاريخي، وينظرون إليها كشئ منفصل عما سواه، فاستجاباتهم لحادثة
واشنطن لم ينتج عنها تساؤل عن الأسباب الحقيقية التي أدت إلى وقوعها، وإنما بدأت
الغمغمة الإسرائيلية الغامضة عن أنه تم الوصول إلى « نقطة تحول في الحملة ضد الإرهاب »
لعلها النقطة الألف، أي أن رد الفعل سيزداد في كفه دون أن يختلف في كيفه. من الآن سيتم
تصعيد الإرهاب الإسرائيلي الذي تم تصعيده من قبل عشرات المرات. إن العقل الصهيوني
الإسرائيلي يسيطر عليه تقبل قدرى أبله وغير أخلاقي لوجود الإرهاب في المنطقة، فنجد
كاتباً إسرائيلياً مثل شبتاي طيغت في مجلة هآرتس ٦ أكتوبر ١٩٧٢ ينصح الإسرائيلي
بقبول الإرهاب العربي كأمر واقع، وعليهم أن يقتلوا التعايش معه. أما موسى ديان فيروا
المستوطن الصهيوني عليه أن يعيش مسلحاً قوياً غليظاً، ولا فالسيف سيسقط من قنصه
وحينئذ يفقد حياته. وحينما يقرر المواطن الإسرائيلي أن يذهب للتفرج على برج إيفل، أو يمر
الجنودلات في مدينة البندقية الرومانتية، تحرره حكومته أن يحمل سلاحاً لحماية نفسه من
الإرهاب العربي. وكما قال مواطن إسرائيلي ساخراً: إن خط بارليف لا بد أن يتمدد ليحيط بـ
السفارات، وبكل مواطن إسرائيلي في الخارج.

إن هذه العبارة الساخرة تخفي حداً أقصى من القديسة، التي ترى أن الإرهاب والاعتقال
السياسي حقائق أزلية في الشرق الأوسط، ولعل هذا يفسر العبارة الغامضة التي وردت في
خطبة الجنادة التي ألقاها السفير الإسرائيلي في واشنطن، حيث قال « إن حدود إسرائيل في
كل مكان، وأيدي أولئك الذين حاولوا قتله (أي ألون) في الجو وصلت إليه هنا ». هل تعني هذه
العبارة أن ساحة القتال بين الفلسطينيين والإسرائيليين قد امتدت لتشمل العالم كله؟ وهل
يضيف هذا ضرباً من الحتمية النهائية على اغتيال الفلسطينيين الإسرائيليين وبالعكس؟

إن كان هذا هو معنى عبارته يصبح الاغتيال السياسي أمراً طبيعياً للغاية، ومجرد
استمرار للحرب الدائرة رحاها في الشرق الأوسط. وأنا هنا لا أتعسف في تفسير عبارة السفير
بل أضعها في سياقها الإسرائيلي الشامل، وهو سياق مبنى على تقبل الإرهاب العربي

كحقيقة، وعلى حتمية الإرهاب الإسرائيلي، وإلا لم عينت جولدا مائير أمرون ياريف - رئيس المخابرات العسكرية السابق - مستشاراً لرئيسة الحكومة للمهام الخاصة؟!

ولكن كما بينت من قبل، هذا المنطق هو منطق اليأس والقدرية، منطق من وقع في هوة التفاصيل والوحد، فأصبح غير قادر على النظر في الكليات وعلى تخطي واقعته! وعلى الإسرائيليين أن يعرفوا أن هناك احتمالين لا ثالث لهما. أولاً: إبادة الشعب الإسرائيلي أو الفلسطيني (أو كليهما) بالوسائل التكنولوجية الحديثة. ثانياً: أن ينضج الإسرائيليون مثلما نضج العرب، ويتعلموا كيف يتعايشون مع الشعب الذي سرقوا منه أرضه، داخل إطار يتسع لكليهما.

إن لم يدخل الجميع خيمة الرب، وإن لم يصعد الجميع الجبل المقدس (كما يقول المزمور الخامس عشر الذي قرئ في جنازة ألون) فسيهدر الدم الفلسطيني والدم الإسرائيلي في روما وواشنطن والقدس وبيروت وبغداد.

في كلا المرحلتين السابقتين يتقاطع الرجل الفرد مع العام (الحلم الصهيوني المستحيل) فتتلف الدماء؛ لأن الأحلام المستحيلة أحلام لا رمزية غير قابلة للتحقق، فثانية المنل الأعلى والواقع في هذه الحالة هي انقضية. أي استقطاب حاد بين قصى الثنائية؛ ولذا تتحول الأحلام إلى كوابيس تتقل كاهل من عشتب في وحدته، إذ أنه سيقاوم فرضها على الواقع التاريخي، فتتلف دماؤه ودماء صحابه، الدس بعشيرة في الإيمان والمكان داخل حدود التاريخ. وتستمر دائرة العنف طالما أن هذا الحلم / الكابوس هذا المنل الأعلى المستحيل - المُنْتَبِ الصلة عن الواقع - يخلق كالمطار الوحش النهم.

وإذا كانت إشكالية المذبذبة قد حلت في المراسي الثلاث (مرثية خالد الحسن - عادل حسين - محمود رحى)، عن طريق الإشارة إلى أن النمط العام الذي ينتمون إليه (منل أعلى قادر على التحقق وتغيير الواقع، وعلى نت الحياة في روح الأحبال القادمة، مما يعنى استمرار الفقد وحضوره حتى بعد رحيله عنا) فإن إشكالية مرثية بن جوريون وألون تبقى بدون حل، ومع هذا هناك إشارة إلى إمكانية الحل، وهو التخلص من الكابوس، والتعامل مع الواقع داخل حدوده الزمنية والمكانية في إطار إنساني يشمل الجميع.



الفصل الثالث

الأدب والتحديث

- مواءمة قصصية عن الضرورة والحريّة : دراسة مقارنة في قصة جفري تشوسر الشعرية « قصة الفرانكلين » من (حكايات كانتربري) ومسرحية برتولد بريخت (القاعدة والاستثناء)
- افتتاحيات الهادئ : مسرحية غنائية أمريكية عن تحديث اليابان
- انتحار المسيح في برودواي والعقلانية المادية
- الفتيان الغرباء الروح : دراسة في استجابة الوجدان الأدبي العربي لعملية التحديث كما تتضح في ثلاث قصص قصيرة
- رواية (السيد من حقل السبانخ) لـ صبري موسى والمدينة الفاضلة التكنولوجية

مواظ قصصية عن الضرورة والحريّة

دراسة مقارنة فى قصة جفرى تشوسر الشعرية
« قصة الفرانكلين » من (حكايات كانتربرى)
ومسرحية برتولد بريخت (القاعدة والاستثناء)

تفترض الدراسات الأدبية المقارنة وجود شكل من أشكال التشابه أو الاختلاف، أو التأثير بين الأعمال موضع الدراسة، ودراستنا هذه تفترض أن العاملين اللذين ستجرى مقارنتهما يصلحان بشكل خاص لمثل هذه الدراسة، بسبب نقاط الاختلاف الواضحة ونقاط التشابه العميقة (برغم عدم وجود أى أثر للعمل الأول على الثانى) والعمل الأول كتبه الشاعر الإنجليزى جفرى تشوسر (١٣٤٠م - ١٤٠٠م)، وهو قصة شعرية تدعى « قصة الفرانكلين » (المالك الزراعى غير نبيل المحتد) وهو جزء من عمل تشوسر الطويل حكايات كانتربرى. أما العمل الثانى فهو المسرحية الغنائية القاعدة والاستثناء التى كتبها الكاتب الألمانى برتولد بريخت (١٨٨٩م - ١٩٦٥م).

وتختلف أحداث القصة الشعرية والمسرحية وخلفيتهما اختلافًا بيّنًا، « فأحداث القصة الشعرية تقع فى أواخر العصور الوسطى وأوائل العصر الحديث، وموضوعها الحب، وتبدأ بالفارس أرفراجوس يودع زوجته دوريجين قبيل ذهابه فى رحلة طويلة، وبعد رحيله يأتى أوريلبوس ليعبر عن حبه للزوجة، وعن رغبته فيها، فتعده بأن تمنحه نفسها إن هو أزال صخور البحر الكريهة التى قد تؤدى إلى غرق زوجها عند رحيله أو عند عودته، فيذهب أوريلبوس إلى ساحر ويوعده بمبلغ طائل من المال إن هو أزال هذه الصخور، فينجح الساحر فى ذلك من خلال عملية خداع بصرية، ويذهب أوريلبوس إلى الزوجة ويطلب منها أن تفى بوعداها، فيسقط فى يدها ولا تدرك ماذا تفعل؟ عند هذه النقطة يصل الزوج ويعلم بالأمر، ولكنه بسبب التزامه بالقيم الأخلاقية وضرورة أن يفى المرء بالوعد الذى قطعه على نفسه، يطلب من زوجته أن تفى

بوعدها، وأن تسلم نفسها للشباب. فيغمر الشاب الإعجاب بنبل الزوج، ويتنازل عن حقه، ويحس عليه أن يدفع للساحر أجره، ولا يدري ماذا يفعل؟ وما يحدث هو أن الساحر نفسه حسب يعرف بنبل الزوج ونبل الشاب يتنازل هو الآخر عن حقه!

أما أحداث المسرحية الشعرية القاعدة والاستثناء فتقع في العصر الحديث. الممثل في الحداثة، إن صح التعبير، وموضوعها التنافس الاقتصادي، وتحكى المسرحية قصة ناجر يريد أن يعبر الصحراء ليصل إلى آبار التزول قبل غيره، ويستأجر حملاً يحمل أمتعته. وفي أثناء رحلتهما عبر الصحراء، تنفذ مياه التاجر، فيقدم الحمل زحاجة الماء التي تخصه إليه، فيربب الأخير قتيلاً طناً منه أن الزحاجة لم تكن سوى قطعة حجر، وأن الحمل - في واقع الأمر - كل ينوى قتله غدراً، وتحكم المحكمة ببراءة التاجر «لأنه كان يتصرف حسب القاعدة» (أن يتصرف أعضاء الطبقات صراعاً لا هوادة فيه) «أما تصرف الحمل فكان استثناء» (أي أن يحس الإنسان أخاه الإنسان، ويقدم له المساعدة).

ولا يقتصر الخلاف بين العمليين على الأحداث أو الخلفية، إنما يمتد ليضم الشكل والفلسفة الجمالية الكامنة وراء كل عمل منهما، فالقاعدة والاستثناء مسرحية غنائية، أما قصة الفرانكلين «فهي قصة شعرية، لذا فالبناء المباشر لكل عمل يختلف عن الآخر اختلافًا واضحًا. وإذا انتقلنا إلى فلسفة العمليين الجمالية، فإننا نجد أن كل عمل يختلف عن الآخر بشكل عميق. بل وحاد، فقصة تشوسر الشعرية - التي كتبت في العصور الوسطى - نحاول أن نتبع قواعد النوع الأدبي الذي تنتمي إليه، وأن تحقق ما هو متوقع منها، أما مسرحية بريخت العنيفة «التجريبية» فهي تخرق كثيرًا من قواعد الدراما التي وضعها أرسطو وغيره من النقاد الكلاسيكيين، والتي تقبلها الكثيرون بشكل يكاد يكون كاملاً منذ ذلك الحين. هذه المسرحية تصدم القارئ أو المشاهد عن عمد حتى تخرجه من نطاق التعاصف السهل والتلقائي وغير الواعي مع الشخصيات لكي لا يندمج معها، كما أن بريخت يلجأ إلى كثير من الحيل الدرامية لا ليخلق أي إيهام بأن ما يدور على المسرح هو الواقع، وإنما ليكسر حاجز الزهم.

ولكن على الرغم من نقاط الاختلاف الواضحة والأساسية هذه، فإن العمليين متشابهان على مستوى أكثر عمقًا، فكل العمليين يعكس - بشكل كبير - رؤية العالم التي سادت في زمن كل منهما، وكل العمليين يتناول قضية حرية الإنسان ومسئوليته الأخلاقية، بل إنه يمكن القول إن مقارنة العمليين تكتسب أهمية متزايدة، لأن أحدهما كتب في بداية العصر الحديث، في حين

كُتِبَ الآخر فى قمة أزمته قبل الحرب العالمية الثانية مباشرة، وسنجد أن أوجه الاختلاف بينهما تشبه من بعض النواحي أوجه الاختلاف بين اللططين التاريخيتين، وبما أن العملين ينحوان منحنى أخلاقياً واضحاً، ويحاولان أن يصدرا الأحكام على الواقع، ثم يقترحان العلاج لما فيه من علل وأمراض، فإن ثمة أساساً قوياً لعقد مقارنة بينهما، ستؤدى فى النهاية إلى نتائج مثمرة.

تتحرك معظم الشخصيات فى مسرحية بريخت القاعدة والاستثناء فى إطار مفهوم كامل للإنسان بوصفه فرداً منعزلاً، يعتبر نفسه موضع الحلول، فهو وحدة منفصلة عن غيره من بنى البشر، لا يدفعه ولا يحركه سوى المصلحة الاقتصادية الفردية. ويتسم هذا «الإنسان الاقتصادى» بأنه يرد كل شىء إلى المستوى الاقتصادى، ولا يستطيع أن يدخل فى أية علاقات إنسانية.

وتبدأ المسرحية بعرض بسيط للقوى المتصارعة فى المسرحية، ولطبيعة صراعها الذى يتسم بأنه صراع اقتصادى أساساً، أو يكاد يكون كذلك. وتصف المسرحية نفسها بأنها مسرحية عن واحد يستغل الآخرين، واثنين يستغلهم الآخرون، أو بمعنى آخر هى مسرحية عن الإنسان وقد ارتد إلى المستوى الاقتصادى المحض، وعن العقل وقد ارتد إلى المادة الصماء. وبما أن الشخصيات لا تدخل قط فى علاقة إنسانية «داخلية» كأصدقاء أو أقارب، فإننا نجد أنها تظل على مستوى عالٍ من التجريد لا يمكن فهمها إلا فى علاقتها بوظيفتها أو مهنتها، ولذا فإن قائمة الشخصيات لا تضم اسم علم واحداً، إذ لا توجد حاجة إلى ذلك، وإنما تحوى قائمة ومطائفهم وحسب؛ تاجر، ومرشد، وحمال، وشرطيان، ومدير الفندق، وقائد القافلة الثانية، والقاضى. وتسلك كل شخصية طريقة منطق و«النموذج» الذى تنتمى إليه، ولا تعبر إلا عن مصالحها الطبقية وحسب، لا نتمرد عليها ولا تنحرف عنها.

ويتميز الإنسان الاقتصادى بأنه لا تحده أية قوانين خارجية، أو هكذا يظن، فهو حر حرية تامة، وهو مرجعية ذاته، وليست له مرجعية إنسانية تتجاوز ذاته الضيقة، فهو يتحرك حسبما تملى عليه إرادته وأهواؤه، وحسبما يمكنه قوته الذاتية، فعالمه يشبه إحدى غابات داروين، حيث لا قيود ولا سدود ولا حدود، ولا يكتب فيه البقاء إلا للأصلح وحسب، وكما جاء فى المسرحية على لسان التاجر «يتخلف الضعفاء عن الركب، ولا يبقى إلا الأقوياء». إن عالم التاجر مجرد من أى معنى، فالحقيقة الوحيدة فيه هى التنافس والصراع اللذان لا معنى لهما، حيث «يلقى كل عليل حتفه، ولا يقاوم إلا الأقوياء». وبذا لا يصبح قانون الغابة مجرد حقيقة مريرة، علينا أن نتقبلها وحسب، بل تصبح كذلك مثلاً أخلاقياً أعلى نتبناه ونطمح إليه.

والإنسان الاقتصادي الذي لا حدود له نهم لا يشبع، ولذا تجده دائماً متأهباً لغزو أراض جديدة، أو للتغلب على الآخرين، فهو يحول كل شيء إلى مادة استعمالية ويحوسله تماماً (أي يحوله إلى وسيلة). وشخصية التاجر هي خير مثل على ذلك، فهو لا يحب ولا يكره ولا يدخل في أية علاقة، ولذا تجده دائماً منهمكاً في تحقيق نصر على شيء أو شخص ما، فهو يبدأ بطرد المرشد لأن تكلفته عالية، ويستأجر الحمال بدلاً من ذلك، ثم يحطم عزيزته، ويرديه قتيلاً في نهاية الأمر، وهو لا ينظر إلى الحمال إلا بوصفه إحدى أدوات الإنتاج، ولذا نجده يغمغم في لحظة غضبه أنه كان ينبغي عليه أن يستأجر حمالاً ذا أجر مرتفع، لأن الاستثمار في مثل هذا الحمال يأتي بعائد مرتفع! وهو لا ينظر إلى الطبيعة إلا على أنها شيء لا يصلح إلا للغزو، لأنها هي الأخرى لا بد وأن تُستخدم وتُسْتَعْل: يجب أن تُحطم وتُسرق وتُنهب كنوزها.

ويقوم التاجر - في إحدى لحظات جيشانه الغنائى الداروينى - بالربط بين استغلاله «أخاه» الإنسان، واغتصابه «أمّه» الطبيعة:

لِمَ لا نَمْنَحْنِ الأرض نفطها؟

ولِمَ لا يحمل الحمال متاعى؟

كى نحصل على النفط لا بد أن نتصارع

مع الأرض ومع الحمال.

إن موقف السيطرة الإمبريالى هذا يصل إلى قمته الدرامية حينما يقوم التاجر بتصويب مسدسه إلى ظهر الحمال ويضطره إلى عبور النهر.. ومرةً أخرى يصعد التاجر أغنيته الداروينية:

هكذا يمكن للإنسان أن يهيمن على الصحراء وعلى النهر المندفع،

هكذا يهيمن الإنسان على الإنسان.

النفط، النفط الذى نحتاجه، هو الجائزة.

إن موضوع استعباد الإنسان والطبيعة يتواتر فى العمل كله، وينتج عنه تشيؤ الإنسان وتموضعه، فالتاجر - على سبيل المثال - يعلم جيداً أنه فى عالم ليست فيه أية قيم أخلاقية، وتقطنه ذوات نهمه لا عدد لها، يصبح من الغباء ألا يأخذ الإنسان حذره دائماً، فى عالم خال تماماً من الثقة لا يمكن للمرء أن يخلد إلى النوم. هذه هي معرفة «ماكبيث» المأساوية بعد أن

قتل الملك «دنكان» الرءوف، وفي لحظات العذاب الناجم عن الندم، يسمع «ماكبت» أصواتًا تخبره بأنه «لن ينام بعد الآن». ولكن نسق القيم الذى يؤمن به ماكبت (وهو يؤمن به على الرغم من أنه يخرقه) يرى الإنسان بطريقة مركبة، يراه مخلوقًا فريدًا يحمل أعباء أخلاقية، وليس مجرد حيوان بلا قلب ولا عقل، ولذا فالندم يأخذ شكل السهاد الدائم. أما فى مسرحية القاعدة والاستثناء - كما بينا من قبل - يتحول الإنسان إلى مجرد مادة، وبذا تصبح القوة الجسدية هى المعيار الأوحى؛ ولهذا يقول التاجر: «إن الإنسان القوى النائم لا يقل ضعفًا عن الإنسان الضعيف النائم». هذا الاستنتاج المنطقى البسيط للإنسانى يؤدى إلى هذا الشكل النهائى من أشكال الاغتراب، حيث ينكر الإنسان على نفسه أبسط أشكال النشاط الطبيعى، أو كما يقول التاجر: «يجب ألا ينام الإنسان». هذا ليس صوتًا خارجيًا يطارد التاجر ويعذبه كما يفعل الصوت فى مسرحية ماكبت، وإنما هو قرار بارد متوازن محسوب.

يمكننا القول إنه عند هذه النقطة فى المسرحية تكتمل دائرة الغزو، فالتاجر بعد أن هزم الحمال والصحراء والنهر، يحوسل نفسه ويهزمها هى الأخرى، ويصبح هو الآخر مجرد أداة من أدوات الإنتاج، غارقة فى دوامة الدينامية العمياء التى لم يحدد أحد قط أهدافها الأخلاقية أو النفسية. وهذه هى المفارقة فى موقف الإنسان الاقتصادى، فهو يحطم كل السدود والقيود بسبب نهمه فيصبح قانونًا مكتفياً بذاته، ولكن هذا الحالم بالقوة المطلقة، الذى يسعى وراءها، يجد نفسه فى عالم لا قانون فيه، دون أية حرية أو طمأنينة داخلية، عالم يحوله فى نهاية الأمر إلى مجرد أداة دون إرادة أو اختيار، أداة تخضع للقوانين الخارجية الميكانيكية مثل قانون العرض والطلب. وهكذا تنتقل من الحرية المطلقة إلى الحتمية المطلقة، ومن الفردوس الأرضى إلى الجحيم الدائم.

ويقوم المرشد بتلخيص الموقف أثناء المحاكمة: «فى هذا النسق الذى خلقوه/ الإنسانية هى الاستثناء». إن ما يسود هنا هو القوانين الاقتصادية، التى تم تعريفها بدقة، وهى قوانين لا تدع مجالاً للمواقف الإنسانية المركبة أو للدوافع غير الاقتصادية.

ولذا فإن دائرية الموقف لا بد أن تكون كاملة؛ لئلا يكون هناك أى مجال لإيقافها أو التخفيف منها أو فتحها. ولا يوجد أى مجال أمام الشخصيات إلا أن يلعب كل منها دوره المحتم، وأن يكون هذا هو النموذج المتكرر، وهذه هى خطيئة الحمال الكبرى، فقد حاول كسر الدائرة، وسلك سلوكًا إنسانيًا مبدئيًا، التزم بالقانون الإنسانى الداخلى ولم ينصع للقانون

الميكانيكى الخارجى. إن دوافعه التى حملته على تقديم زجاجة الماء للتاجر لم تكن دوافع اقتصادية محضة، وأى فعل لا يخدم مصالح الإنسان الاقتصادية الأنانية هو «استثناء»، أو على حد قول التاجر: «يجب أن تتبع القواعد [الاقتصادية] وليس الاستثناء [الإنسانى]». ولذا فلا مجال للسلوك الفردى الحق أو للاختيارات الحرة؛ «لأنه حتى لو افترضنا أن الحمل كان فى الواقع يعطى زجاجة الماء للتاجر، ولم يكن يحاول قتله بحجر كما كان يظن، فإن الأخير حينئذ أراد قتيلاً إنما كان فى موقف الدفاع عن النفس، لأنه لم يكن فى طوقه أن يفترض أن الشئ الذى فى يد الحمل إنما هو زجاجة وليس حجراً»، إذ أنه انطلاقاً من التصور السائد على الطبيعة البشرية فى هذا العالم لم يكن بوسع التاجر أن يتصور أن لدى هذا الحمل أية دوافع لإعطائه ماء، ويجب على القارئ أن يتذكر أن التاجر لا ينتمى لنفس الطبقة التى ينتمى إليها الحمل، ولذا كان لزاماً عليه أن يتوقع منه الشر، وكما يقول القاضى فى حكمه «إن المتهم لهذا السبب كان فى حالة دفاع مشروع عن النفس، ولا يهتم ما إذا كان التهديد الذى وحه إليه حقيقياً أم أنه كان مجرد شعور بالتهديد من جانبه».

إن اللغة القانونية فى نهاية المسرحية لا تعبر عن السباق الدرامى وحسب، وإنما تعبر عن رؤية للعالم تتكشف أمامنا فى المسرحية، ودفعها هى فى الواقع دقة لعبة العقود والعلاقات الموضوعية وأخلاقيات القوة والترسيد المادى المحصل عن القيمة التى تستند العاصم الإنسانية، إنها لغة شلوك بعد أن حصل على رطل اللحم، ولكن مع قاص لا يكثر إلا بالبر ولا يحسب حساب الدماء النازفة الدافعة الحسة من الواضح النكت أن هذا العالم قد ارتد إلى مستوى القواعد الاقتصادية الجماعية والذات السوى، عالم بلا إله، مأهول بعزاة إمبريالية متمركزين حول ذواتهم، يحطمون كلاً من الإنسان والطبيعة، ويستنفقونها حتى الموت وبالتالى فهم - فى أثناء هذه المهمة المتوحشة - يفتشون على أساسياتهم هم أنفسهم.

ولكن مع هذا، فإن هذه ليست هى الكلمة الأخيرة فى المسرحية، فالكاتب يحيط هذه العنة الاقتصادية بإطار يدعو فيه المشاهد إلى رؤية أخلاقية مغايرة، فعلى الإنسان كى يكون إنسان أن يتجاوز هذا العالم، وأن يتخطى تلك الرؤية الاقتصادية، ومما له دلالة أن برنولد يبحث - المادى الجدلى - يؤكد فى مقدمة المسرحية وخاتمتها قدرة الإنسان على أن يعيش دون أن تحده أية أنساق فكرية أو أيديولوجية تدعى أنها أنساق طبيعية نهائية، وعلى أن ينسج دائماً عن معنى الأشياء، وعلى أن يتجاوز الحدود المتعارف عليها، بل وعلى أن يتسامى عليها.

وإذا كان مشاهد هذه المسرحية قد رأى نمطاً شائعاً من أنماط السلوك الإنساني، فإن الراي يطلب منه أيضاً أن ينسحب من أحداث المسرحية، وأن يحكم عليها ليرى حقيقة الفوضى الدموية «و» القواعد «و» النظام الفوضى «و» الأهواء المخططة «و» الإنسانية التي فقدت إنسانيتها»، فهذه كلها مجرد انحراف لطواهر مؤقتة يجب على العقل أن يغيرها، فالعقل الإنساني قادر على أن يخلق النظام من الفوضى، كما يمكنه أن يتجاوز المصلحة الاقتصادية الأنانية والأخلاقيات الداروينية. فالعقل الإنساني عقل حر «حر لأنه إنساني، وإنساني لأنه حر».

ولكن مع هذا يجب أن نبين أن عناصر التسامح والتجاوز في القاعدة والاستثناء تقع خارج البناء المسرحي ذاته، إذ أنها تظهر في الإطار الأخلاقي وحسب، ويبقى عالم المسرحية ذاته عالماً دائرياً كاملاً، يحوى مركزه داخله، خالياً تماماً من أية إمكانات يمكنها أن تتحدى دائرة القانون الاقتصادي الذي لا يُقهر، الذي يصبح مثل اللوجوس المطلق، الذي يعلو كل شيء، ولا يعلوه شيء.

إن ما حدث في مسرحية القاعدة والاستثناء ينتمى إلى نمط متكرر في الحضارة الغربية الحديثة وهو التمرکز حول الذات، (التاجر الذي يعتبر نفسه اللوجوس، مرجعية ذاته) الذي يؤدي إلى التمرکز حول الموضوع (قوانين الطبيعة/المادة والسوق الآلية). وقد عبّر هذا النمط عن نفسه على المستوى الاجتماعي والتاريخي، فالإنسان - انطلاقاً من حركة الاستنارة - جعل من نفسه مركز الكون (وليس خليفة الله)، وأعلن أنه ليس في حاجة إلى غيب أو ما وراء، ثم بدأ في بناء مجتمعه الحديث بهمة ونشاط ليحقق تحرره الكامل، ولكنه وجد نفسه في قبضة يد حديدية من الترشيح المادي، وهيمنة النماذج الكمية والمادية أدخلت المجتمع إلى قفص حديدي على حد تعبير ماكس فيبر. وقد بدأت هذه المنظومة الاستثنائية الحداثية في عصر النهضة بالحديث عن الإنسانية ككل، ولكنها أفرزت في نهاية الأمر الإمبريالية والعنصرية الغربية التي هيمنت على العالم، وسخرت كل ما فيه لصالح الإنسان الأبيض.

أفرق دائماً بين ما أسميه الخطاب الإمبريالي وخطاب المحبين، (والخطاب هنا يعنى الرؤية). أما الخطاب الإمبريالي فينطلق من مقولة فرانسيس بيكون إن المعرفة قوة، فكلما ازدادت معرفة المرء بشيء ما أو إنسان ما كلما ازدادت قدرته على التحكم فيه وتسخيره. أما خطاب المحبين فهو يعنى أنه كلما ازدادت معرفة المرء بإنسان ما كلما ازداد اقتراباً منه

وتعاطفًا معه وحبًا له إلى أن تصل إلى ذروة المحبة، فيؤثر الآخر على نفسه. وهذا ما يحدث في قصة تشوسر الشعرية « قصة الفرانكلين ». تبدأ القصة بموقف مشابه من بعض الوجوه، وليس كلها، لما يحدث في القاعدة والاستثناء، فعلى الرغم من أن عالم القصيدة عالم نسود فيه الطقوس، ويظل الصراع بين الخير والشر والعواطف الإنسانية أمورًا متضمنة لا يتم الإفصاح عنها بشكل مباشر، على الرغم من ذلك، فإن ثمة نقاط تشابه دقيقة بين العمليتين. نستدعي الانتباه، قد لا يوجد « إنسان اقتصادي » في القصيدة، إلا أن هناك - مع هذا - نهما واضحًا يدين بالشخصيات إلى صراع لا هوادة فيه، يستعبدهم كلهم.

فدوريجين - زوجة أرفيرا جوس - تظهر عليها كثير من علامات هذا النهم والرغبة الإمبريالية في رفض الحدود وتحويل داتها إلى مرجعية ذاتها، وهي ذات الصفات التي تنصير بها شخصية التاجر في مسرحية بريخت. فهي تنكي من أحل روحها الذي سائر، ونعبر عن غضبها من السفن التي تأتي وتحيى بدونه. ثم تحلج على بناء الطبيعة ذاته، بصخور السوداء القبيحة. « وحينما يهتز إيمانها بأحد في التنكيت في حكمة الله داتها

ولكن يا إلهي، هذه الصخور الشخصية قد صنعت

بطريقة توحى بالفوضى القصوى.

ولا توحى بأنها من خلق إله وضعه

إله كامل عاقل ثابت

لَمْ يَكُنْ صُنْعُ يَدَيْكَ عَلَى هَذِهِ الصُّورَةِ الَّتِي لَا تَعْمَلُ ١٩

أَلَا تَرَى يَا إِلَهِي كَيْفَ تَدْمِرُ هَذِهِ الصُّخُورَ النَّاسَ ٢٠

هذه الرؤية التي تذهب إلى أن الإنسان وحده هو مركز العالم، وأن الأشياء لا تكون ذاتة إلا بمقدار ما تخدم غرضه، تذكرنا بمواقف التاجر الاقتصادية النفعية.

ويصاحب هذا الاعتراض على الإرادة الإلهية شك كامن في إمكانية أن يحقق الإنسان قدرًا من التسامي والتجاوز على أوضاعه المادية ومحاولة تجاوزها، كما يصاحبه تحول دقيق في المنظور، إذ نجد أنفسنا نغادر عالم التقوى والحب بين الأزواج، لنواجه عالمًا وثنيًا هو أقرب إلى الفردوس الأرضي منه إلى أي شيء آخر:

لقد زينت يد الإنسان بمهارة بالغة
هذه الحديقة بجداول النباتات، وطلعت الأشجار،
حتى إنه لم تكن هناك قط حديقة بهذا الترف
إلا إن كانت الفردوس نفسه.

هذا هو عالم المحبين الشباب الذين يتبعون إلهة الجمال فينوس ويعبدون إله الشعر أبولو.
عالم الحواس الذي يعيش تحت سقف المادة، لا يعرف الماوراء، هذا عالم لا يأتي فيه الحب
بالسلام والثبات، وإنما يزداد الإنسان ولها وكأنه إحدى ربوات العذاب في جهنم، على حد قول
نفيوس. وهذا المزج بين صورة الفردوس الأرضي وربة العذاب في جهنم له دلالة خاصة، إذ أنها
نستدعي إلى الذهن حلم الإنسان الاقتصادي بالحرية الكاملة وفقدانه الكامل أى شكل من
أشكال الحرية في مجال الممارسة، وأن فردوس اللافتون والرغبة اللامتناهية يتحول دائماً إلى
جهنم الضرورة والحتمية.

وحينما يفتح الشاب «الوثني» أوريستيس السبيل دوريس في موضوع حبه إياها ورغبته
فيها، تطلب منه على سبيل السخرية، ولكن بشكل جاد أيضاً (كما نعرف من حديثها الحزين
إلى نفسها) أن يغير خطة الإله في الكون

حينما تنظف الساحل

شاماً من كل الصخور، ولا تترك واحدة.

سأحبك أكثر من أى رجل على وجه الأرض

هذا هو قولى لك، ولتصدق ما أقول.

أى أنه إن غير الكون ليكون على ما يروق لها (أى أنها تريد أن تتحول هي الأخرى إلى
إلهة)، فإنها ستحبه!

وهكذا ندخل عالماً انسحب منه الإله. ولكن حينما ينسحب الإله ويتأله البشر فإن العالم
يتحول إلى ساحة تتصارع فيها آلهة صغيرة! فأوريستيس يود أن يمتلك دوريجين، وتلقى هي
بالتحدى إليه. ولذا فهو يذهب إلى أخيه العالم، الذي كان يعرف كتاباً عن «السحر الطبيعى»
والسحر هو سلف العلم وأيديولوجية الغزو والقوة. وهنا يتوقف الراوى ويبذل قصارى جهده لكى

يذكرنا بعالم التقوى والوئام الذى غاب عن أنظارنا، ويعيد إلى الأذهان حقيقة أن الكنيسة لا توافق على السحر؛ لأنه لا يتعامل إلا مع الأوهام.

بعد ذلك يذهب أوريليوس وأخوه إلى أورليانز، حيث يقابلان هناك ساحراً عظيماً (الها ثالثاً) يترك لديهم انطباعاً قوياً بمدى جبروته، ثم يساومهم على أجره مساومة عنيفة؛ إذ يطلب ألف جنيه. وهكذا تنتقل من عالم الحب إلى عالم الفردوس الأرضى الوثنى لنصل أخيراً إلى عالم القوة والمال، ويحل الخطاب الإمبريالى محل خطاب المحبين!

وحينما يتأكد الساحر من أنه سيحصل على أتعابه يحضر جداوله الفلكية التى أحضرها من طليطلة المدينة العربية (والحضارة العربية مرتبطة بالعلم فى العقل الأوروبى فى العصر الوسطى). وهذه الجداول هى أدوات قوته ووسائل إنتاجه، ومن خلال الحسابات والمعادلات تحدث «المعجزة» (وهذه الإشارة الدينية للسحر تذكرنا بالحديث المتكرر فى القرن العشرين عن أن العلم سيأتى لنا «بالخلاص»). حينئذ يخر أوريليوس عند أقدام سيده، ويشكر «سيدتنا فينوس»، ويذهب إلى دوريجين ليمتلكها كما أراد وكما وعدت.

عند هذه النقطة فى القصة الشعرية تفقد كل الشخصيات حريتها بشكل أو بآخر، وتسقط فى محيط الدائرة التى لا فكاك منها، فدوريجين ملتزمة بوعدها لأوريليوس، وأوريليوس مدين للساحر بدين ثقیل، والساحر يطلب نقوده، وأرفيراجيوس منسزم بوعده زوجته، كل واحد منهم يعيش فى قصته الصغيرة (كما يقول ما بعد الحداثيين) غير قادر على تجاوزها. إن الحبسة التى تفرض نفسها، وسيطرة الموقف أو الظروف على الشخصيات التى تود أن تحقق حريتها المطلقة، وأن تطلق لرغباتها العنان، تذكر المرء بالقاعدة والاستثناء، حيث تؤدى محاولة الوصول إلى الحرية الكاملة إلى العكس تماماً، وحيث تجد كل الشخصيات نفسها خاضعة لقوانين الضرورة. وهنا تفكر دوريجين - مثلاً فكر أوريليوس من قبل - فى الانتحار، جريمة إفناء الذات، التى تذكرنا بقرار التاجر ألا ينام حتى لا يتسلل إليه الضعف! وتقر فى مخيلتها فى هذه اللحظة صور الشهوة، والفسق، صور اغتصاب العذارى، ورجال يهيمنون على النساء، ولا تفكر البتة فى التناسق والتبادل وخطاب المحبين. إن شيلوك يطالب برطل اللحم كعادته، وهو ينتظر شاحداً سكينه!

ولكن مقدمة «قصة فرانكلين» - تماماً مثل مقدمة القاعدة والاستثناء - تحتفى بعالم آخر، عالم ليس فيه منتصر أو مهزوم، وحيث لا توجد ديون تُدفع أو حسابات تُسوى، فالحد

هو الذى يجمع بين الفارس آرفيراجوس وزوجته دوريجين، وعلى الرغم من أنه «زوجها وسيدها» كما تقول القصة الشعرية «شأنه شأن كل الأزواج له السيادة على زوجته»، فإنه «بمحض إرادته» انطلاقاً من خطاب المحبين يقرر:

ألا يمارس سلطته
ضد إرادتها، وألا يظهر أيّاً من مظاهر الغيرة.

بل قرر أن يتبعها فى ثقة وبراءة
كما يتبع كل محب حبيبته.

ولذا تخبرنا القصيدة أن الفارس آرفيراجوس كان لا يحتفظ باسم «السيادة الزوجية»، إلا بسبب مكانته فى المجتمع، لا لإرضاء أية نزعات داخلية، وقد قررت زوجته هى الأخرى أن تصح زوجته المخلصة حقاً. وهنا يستطرد تشوسر ليبين لنا أن الحب والهيمنة شيئان مختلفان تماماً:

يقيناً شئ لا بد من ذكره، يا سادتى،

يجب على الأحباء أن يطيع الواحد منهما الآخر،

إن أرادا الحفاظ على حبهما.

فالحب لا يمكنه أن يعيش داخل حدود الهيمنة،

إذ حينما تدخل الهيمنة، ينشر إله الحب جناحيه،

وفى التوقيع وداعاً لقد رحل.

إن الحب حر مثل الروح الحرة،

فالنساء بطبيعتهن يتقن الحرية

ولا يقبلن القسر ولا العبودية،

وهكذا الرجال، إن كان لى أن أتحدث باسم الجميع.

إن مقياس السعادة والشقاء فى تجربة الحب يختلف عن المقياس الرياضى السائد فى عالم السوق والقوة، فالذى يجزل العطاء، والذى يتجاوز ذاته الضيقة، وينفض عن نفسه غبار الحولية والأنانية والخطاب الإمبريالى، هو الذى يأخذ الأكثر:

إن من يتحلى بالصبر فى الحب أكثر من صاحبه
هو الفائز الذى سيعلو قدره.

هذا إذن هو العالم الذى يظهر فى المقدمة، وهو يطرح أمامنا بديلاً لحكم الحتمية والمصلحة
الأنانية، ويحل خطاب المحبين المعطاء محل الخطاب الإمبريالى النهم. ولكن هذا البديل
الأخلاقي فى القصة الشعرية ليس منفصلاً عن بقية العمل، بل على العكس نجد أنه يحقق
نفسه بشكل متعين ودرامى داخل العمل ومن خلال القصة ذاتها. ويحدث التحول عندما يطرأ
تغير عميق على دوريجين، التى لم تكن تعرف الصبر، إذ تقبل مصيرها وتعرف حدودها وتطرح
عن نفسها اليأس والتفكير فى الانتحار، وتقرر أن تخبر زوجها بالقصة بأكملها (فهو لم يكن
يعرف بعد الوعد الذى قطعته زوجته على نفسها لأوريلْيوس). ويرفض الزوج آرفيراجوس أن
يخضع لقوانين الضرورة الخارجية والمصلحة الأنانية، سواء كان ذلك غيرته على زوجته أو حقه
فى «السيادة الزوجية»، ويقرر أن يسلك سلوكاً يتفق والقوانين الأسمى، فهو ليس مرجعية
ذاته، وهو ليس موضع الحلول، فهناك ما وراء سقف المادة. قد يشكل هذا الما وراء حدوداً على
الإنسان، ولكن هذه الحدود ذاتها هى التى تمنحه إنسانيته متمثلة فى منظومة أخلاقية كاملة،
يمكن الاحتكام إليها، ويمكن عن طريقها الخروج من الذات الضيقة وصولاً إلى إنسانية
مشتركة. هذه المنظومة الأخلاقية تتمثل فى قول الصدق، أو كما يقول الزوج: «إن الصدق هو
أسمى الأشياء التى يمكن للإنسان الحفاظ عليها». ولذا فبدلاً من أن يصر على رطل اللحم،
ينفض عن نفسه شيطان شيلوك الكمى المادى، ويطلب من زوجته أن تفى بالوعد الذى قطعته
على نفسها. وهكذا تنفتح الدائرة المغلقة، وتنتصر القوانين الداخلية للحب الإنسانى على
الضرورة الخارجية العمياء. وتختار كل الشخصيات - الواحدة تلو الأخرى - الحرية من خلال
تجاوز الذات الضيقة. فالسخاء الإنسانى الذى أظهره آرفيراجوس يغمر أوريلْيوس بالإعجاب،
فينتخذ قراره بالتخلى عن رغبته فى دوريجين بسبب هذا النبل العظيم الذى أظهره زوجها، وهو
لا يعيد دوريجين لزوجها وحسب، وإنما يقطع على نفسه عهداً «أن يقول [هو أيضاً] الصدق وألا
يكذب». وعندئذ يذهب إلى الساحر ليخبره عن تلك الحرية الجديدة التى تنبع من التزامه
الداخلى بالقانون الإنسانى الذى يتجاوز كل الحتميات الطبيعية / المادية، ويخبره كيف أنه
- من فرط عطفه على دوريجين وزوجها، ومن عمق إحساسه بالمثل النبيل الذى يضربانه - قد
قرر أن يتجاوز مصلحته الأنانية الضيقة:

لقد أرسلتها بمحض إرادتى
تماماً مثلما أرسلها هو إلى، لقد تركتها تعود،
هذه هي القصة بأكملها، ولا يمكن أن أضيف حرفاً واحداً.

فينغمر الساحر ذاته الإعجاب بهذا الموقف؛ ولذا، وبدلاً من أن يصير «الإله الثالث» على
حقه النقدى الكمي المادى، يتعرف هو الآخر على الحرية التى تسم الوجود الإنسانى الحق:
حرية الانصياع للقانون الإنسانى الداخلى، وليس قانون الضرورة الخارجى؛ ولذا يقرر أن يحذو
حذو هذا الفعل النبيل ويتجاوز ذاته الضيقة ويتنازل لأوريلْيوس عن الدين.

ومن الملاحظ أن مسرحية القاعدة والاستثناء تنتهى بتكرار الموعظة الأخلاقية التى ترد
فى المقدمة؛ لأن الإمكانات الإنسانية التى تشير إليها المقدمة يتم إحباطها بكل ضراوة فى
السياق الدرامى نفسه، أما «قصة الفرانكلين» فتنتهى بعودة الوئام وتأكيد، حيث يطرح
الراوي سؤالاً خطابياً يدل على الانتصار: «من هى أكثر الشخصيات رقة وسخاء؟».

وقد يكون من الحمق أن يحاول الناقد أن يسوى بين العمل الأدبى وسياقه الاجتماعى
التارىخى الواسع، ولكن مع هذا يظل إدراك العلاقة بين العمل والسياق - مهما كانت هذه
العلاقة واهية - أمراً هاماً للغاية يؤدى إلى إثراء العمل وإنارته. وانطلاقاً من هذه الملاحظة
النهجية يمكننا القول: إنه يبدو أن عالم تشوسر عالم كانت قد بدأت تظهر فيه الشخصيات
النهمة الجديدة (ولنقل البرجوازية)، التى تحل من ذاتها مصدر المرجعية والمعارية، وبدأت
تسيطر فيه «حتمية» العصر الحديث، وإنكار إمكان الاختيار الأخلاقى الحر، وتجاوز الذات
الضيقة. ولكن على الرغم من ظهور هذه الرؤية الحديثة، فقد كانت ثمة رؤية بديلة للإنسان لا
تزال تطرح نفسها، وتؤكد المسئولية الخلقية وإمكان الاختيار والحرية وتجاوز السقف المادى
وصولاً إلى عالم الحرية والاختيار، وهى رؤية كانت ولا تزال مقبولة من الغالبية العظمى من
الناس؛ ولذا قد يتحطم التناسق فى قصة تشوسر الشعرية ولكنه يُستعاد فى النهاية، وقد
تضعف الحرية الإنسانية ولكنها تتأكد فى النهاية.

أما فى عالم القاعدة والاستثناء الحتمى، عالم الإنسان الاقتصادى، حيث يتم تحييد كل
العلاقات الإنسانية، وحيث تتشياً الإنسانية وتتحول إلى طبقات وأدوات إنتاج (كما حدث

تقريباً في ألمانيا النازية)، فإن إمكان البعث أو الولادة الجديدة ليس له مكان داخل الدائرة المغلقة؛ ولذا.. فإنه لا يبقى أمام الفنان سوى أن يعظ ويبشّر ببديل إنساني، يعظ ويبشّر وهو متأكد تماماً أنه بذلك يبتعد عن الواقع، ويقترب من عالم الرؤى بكل ما فيه من حرية اختيار ومقدرة على التجاوز، أي أنه «ثوري» بالمعنى الكامل للكلمة!



افتتاحيات الهادئ

مسرحية غنائية أمريكية عن تحديث اليابان

مسرحية افتتاحيات الهادئ عن مسرحي متين، إن لم يكن متفردًا، فهي مسرحية كتبها كاتسان أمريكيات عن غزو العرب (والولايات المتحدة) لليابان، ورغم أنها مكتوبة باللغة الإنجليزية في شكل مسرحية غنائية (وهو نوع نادر من المسرحي غربي وأمريكي بالذات) إلا أن الكاتبتين استخدمتا الأسلوب المبرمج والسوري والغنى اللغوي في كتابتها وإخراجها. بل يمكن القول: إنها حاولتا في هذه المسرحية أن يعبّرا عن المعبر الجمالية الغربية، وأن يتلبّيا بعض المعايير التي تضررت بحروبهما في اليابان السامية. ولذا فعلمت بدوق المسرحية والحكم عليها يتطلب معرفة مسبقة بهذه الذات ومفهوم الأنواع الأدبية اليابانية التي حاول المؤلفان أن يقوموا بمحاكاتها.

يمكن القول في البداية - نسيء أن نعبر عن القسم الخسفي - إن الجماليات اليابانية هي جماليات الحد الأدنى. انظر مثلا إلى منزل الهادئ المتواضع بحسنه الصغير وحوائطه العارية، إلا من كوة في الجدار تشعّب لحيه سنبلة أو وردة وانظر إلى أرضه العارية التي يغطيها حصير التاتامي الذي يُستخدم أيضا كسرير أثناء الليل، ثم يُلف ويوضع في صوان حائبي صغير، لتتحول حجرة النوم إلى حجرة حلويس واستقبال. وانظر أخيرا إلى طقوس تناول الشاي "tea ceremony" التي تتكون من عدة طقوس وحركات بسيطة، إذ يجلس المحتفلون فيما يشبه الصمت، يتبادلون أقذاح الشاي المزينة برسوم هادئة. وتعرض عليهم تحف قديمة ينظرون إليها وإلى نقوشها، ويحاولون أن يتكهنوا بتاريخها. وقد يتبادلون بعض الأحاديث ذات الدلالات الفلسفية، ولكن بصوت خفيض يشبه الهمس. ولعل أصدق مثل على جماليات الحد الأدنى هذه قصائد الهايكو (التي سنتناولها في فصل آخر).

وشمة جانب آخر للجماليات اليابانية، فهي على السطح تبدو وكأنها جماليات النظام والاتزان، تفوق في ذلك الجماليات المُحدثة في الغرب، ولكن هذا الاتزان الظاهر لا يلغى -بأية حال- التوتر الحاد، ولا يقلل من الإحساس الغامر بوجود الصراع والفوضى، أو بأن حياة الإنسان يكتنفها اللاعقل والظلمة والشر. ولكن - ومع ذلك - فلا بأس، فبعد اجتياز غياهب الظلام سيصل الإنسان حتمًا في آخر الأمر إلى التوازن والصفاء والسلام، فهذه وحدها هي القيمة النهائية.

ويقال: إن المصدر الديني والفكريّ الأساسيّ لهذه الجماليات الفريدة، هو تعاليم البوذية من مدرسة الزن التي تؤكد على أن شمة هدوءًا وصفاء نهائيّين كامنين خلف الظواهر الإنسانية المختلفة، وقد اتخذت هذه البوذية من الطبيعة رمزًا لعالم متغيّر يثور بالأحداث التي يكمن في باطنها الثبات والصفاء. ومهما كان مصدر الجماليات اليابانية فإن بنية المجتمع الياباني في عصوره الكلاسيكية والإقطاعية، خاصة في عصر حكم الشوجونات من آل توكوجاوا (1600 - 1868 Tokugawa)، الذي سُمي عصر السلام المسلح، تجسد بشكل كامل هذا التوتر والصفاء، حيث كان المجتمع مقسمًا بصرامة بين الطبقات المختلفة؛ من أرستقراطية إقطاعية تساندها طبقة الساموراي (المحاربون) من ناحية، إلى تجار وفلاحين من ناحية أخرى، وكان يتم عزل هذه الطبقات بعضها عن بعض، ولا يُسمح لها بالاختلاط إلا في أحوال نادرة. وكان لكل طبقة فنونها وفكرها، بل وديانتها، ولعل طبقة الساموراي ذاتها -وهي بتشكيلها الطبقي الحضاري الفريد- تعبير عن النظام والتوتر وعن الصفاء والعنف. فهي طبقة عسكرية تخضع لمقاييس عسكرية وأخلاقية صارمة، يرتدى أعضاؤها زيًا محددًا، ويقصون شعورهم بطريقة محددة، ويسيرون حسب قواعد لا يمكنهم مخالفتها، وينتمون إلى نبيل إقطاعي يدينون له بالولاء الكامل، ويملك هو حق حياتهم وموتهم! فإن طلب من أحدهم أن يقتل نفسه فليس أمامه غير أن يفعل. ولكن حتى الانتحار ذاته (الهاريكيري) كان يتم بطريقة طقوسية منظمة، فيوصي الساموراي بسيفه إلى أعز أصدقائه، ويكتب قصيدة ويقرأها قبل أن يقوم بمراسم الهاريكيري، ثم يغرس سكينه الحاد في معدته ويشقها حسب عُرفٍ ثابت مستقر، وبعد ذلك يطيح أحد أصدقائه برأسه ليجهز عليه. إن حضارة اليابان - بكثير من التبسيط - هي حضارة شعر الطبيعة والألوان، ولكنها أيضًا حضارة التنظيم العسكري والانتحار!

والسرح الياباني هو أيضًا تعبير عن بنية المجتمع الياباني وعن جمالياته، وشمة اتفاق على

أنه توجد ثلاثة أشكال مسرحية أساسية فى اليابان، هى النوه Noh والكيوجن Kyogen والكابوكى Kabuki، وما يهمننا منها هو أولها وثالثها وحسب، أما الثانى فلا يعادلها فى الأهمية، ومسرح النوه (والكلمة تعنى المهارة) هو أول الأنواع المسرحية فى الظهور، فقد وصلتنا أول نصوص مطبوعة فى أوائل القرن السابع عشر، ولكنها تُنسب إلى الكاتب كونامى Kwnami وابنه سيامى Seami اللذين عاشا قبل ذلك بقرن، ولكن النصوص التى كتبها تتسم بالوضوح الشديد، كما أن من الواضح أنهما كانا يتبعان تقاليد أدبية راسخة، مما يدل على أن سيايات هذا النوع الأدبى قد تعود إلى ما قبل ذلك التاريخ بقرن أو قرنين، ولكى نفهم النوه لا بد أن تتناسى قليلاً الأعراف المسرحية المألوفة لدينا، وأن نفكر لا فى المسرح وإنما فى الأوبرا، باعتبارها نوعاً مسرحياً تشغل الحبكة فيه مرتبة ثانوية، ولا يشغل نفسه برسم الشخصيات ذات الأبعاد النفسية المركبة الدقيقة، وتلعب فيه العناصر غير الأدبية - مثل الغناء والرقص والديكور - دوراً لا يقل فى أهميته عن دور العناصر الأدبية. ويمكننا أيضاً أن نفكر فى المسرح الإغريقى القديم فى مزجه بين الموسيقى والمسرح والشعر، والظاهر أن تاريخ المسرح اليابانى يختلف بشكل جوهري عن تاريخ المسرح الغربى، الذى أخذ تدريجياً يتخلص من الرقص والغناء والجوقة والشعر وكل العناصر اللفظية غير الدرامية، حتى أصبح النص المسرحى المكتوب يكاد يكون صالحاً للقراءة صلاحيته للتمثيل. وقد واكب ذلك تحدد فى رسم الشخصيات والحبكة، إلى أن وصل هذا الاتجاه إلى قمته فى المسرحيات الواقعية التى تقدم نفسها على أنها شريحة من الواقع. وقد انعكس كل ذلك على الشخصيات وبناء الحبكة بحيث أصبحت للحبكة بداية واضحة وبوسط ونهاية محدّدان، وأصبحت الشخصيات واقعية أو تطمح إلى أن تكون كذلك.

وعلى الرغم من أن الحركة المسرحية الحديثة فى الغرب تحاول جاهدة الانسلاخ من قبضة المسرح الواقعى، بحيث أعيد بعث المسرح الشعرى، وظهر مسرح العبث ومسرح الرعب ومسرح الأفكار، وهى كلها محاولات تسعى إلى الابتعاد عن التقاليد الواقعية، لتغوص فى النفس البشرية، لتصل إلى ما يكمن داخلها من حب وكُره ونور وظلمة، ولتذهب إلى عالم الأفكار والأشباح والأرواح، تتحرك داخله وتسبر أغواره بعيداً عن حدود الواقع المألوف - على الرغم من هذا ظل الشكل الأساسى هو الشكل الواقعى، ولم تنجح كل المحاولات فى استعادة الأشكال المركبة الأولى. وفى نهاية الأمر صدر لنا الغرب - ضمن ما صدر لنا من بضائع وأفكار - هذا المسرح الواقعى، وهو الذى صاغ رؤيتنا حول ما نسميه بالمسرح.

أما المسرح الياباني فقد ظل محافظاً على تداخل العناصر الفنية المختلفة، فمسرح النوه يستخدم القناع والإنشاد وغيرها من العناصر من الفنون الأخرى، ولا يهدف هذا المسرح إلى إنارة الواقع، أو حتى إلى التطهير من العواطف الزائدة (الكاثاريسيس) على الطريقة الأرسطية، وإنما يطمح إلى الوصول إلى حالة تسمى «انتفاء العقل mindlessness» يتحد فيها الحدث والممثل، وتختفي الحدود بينهما.

وإذا كان المسرح الغربي يهدف إلى نقل معنى محدد من خلال حدث وصراع، فإن مسرح النوه يهدف إلى نوع من أنواع السكون والصمت (وهو في هذا الجانب يقف على طرف النقيض من الأوبرا)، وهذا مظهر من تأثير البوذية ولا شك، ولذا لا نجد في النوه أحداث أو صراعات، كما لا نجد حواراً منطقياً أو غير منطقي بالمعنى الغربي المؤلف لدينا في العالم العربي، ولا نجد شخصيات واقعية ترمى إلى أن تقدم لنا الواقع، فمسرحية النوه النماذج عادة ما تبدأ بالممثل الثاني (الواكي Waki) وقد وصل إلى مكان اكتسب شهرة ما سر حدث وقع فيه، ثم يظهر شخص آخر، وهو الممثل الأول (السبت Shi) لنقص علينا قصة المكان التي هي في واقع الأمر قصته هي، ثم يعود هذه الشخصية في الممثل الثاني على هيئة الحقيقية، فهي شبح الشخصية البطولية التي لفت بهاها الناس في هذا المكان. ثم يستمر شبح البطل في سرد قصته من خلال كتابات هي أقرب إلى الإنشاد الدني والتمثيلية السحرية، ومن خلال أصوات جوفاء مضمومة، إلى أن يصل إلى العالم الواقعي، ويتحلل الإنشاد أو تصاحبه رقصات بطيئة أقرب إلى الناله، تمثل حياة السمع المعبود (من أهم العناصر في مسرح النوه - من ناحية الأداء المسرحي - الطريقة التي ترفع بها الممثل قدمه لتتأصل مع المسرح، فهي يجب أن تتم ببطء شديد، وبطريقة تدل على معنى محدد بالخصوص)، إن الدراما في هذا المسرح قد تم ترويضها تماماً، فهي رقص وبذكر ومباحاة لنفس، وإن كان بقعة موعظة أو درس فإننا نجد أنه لا يزال منتمياً لعالم السحر والخراب. فمعبدة الشبح مردها في أغلب الأحيان ارتباطه بالحياة ورغبته في الانتقام، ولذا فهو يعود إلى المكان ويسكنه، وعادة ما يقوم الممثل الثاني بمساعدته على التحرر من سطوة المكان بأن يصلي من أجله ومن أجل روحه (وهنا يظهر أثر البوذية مرة أخرى، مختلطاً هذه المرة بالأصول الشامانية للمسرح الياباني).

وكما أسلفنا يتميز المجتمع الياباني الكلاسيكي بالفصل الحاد بين الطبقات، وقد عرّاه عن نفسه في فنونه أيضاً، فمسرحيات النوه كان لا يشاهدها إلا النبلاء الإقطاعيون وأتباعهم

من الساموراي، أما التجار والفلاحون فكان محرمًا عليهم مشاهدتها؛ ولذا كانت تُقام بعض عروض النود السرية ليُشاهدتها الشعب! ثم ظهر في نهاية الأمر مسرح خاص بالطبقات الشعبية دخلت عليه عناصر من النود (أساسًا القصص)، وضم عناصر من تقاليد «مسرحية» أخرى، مثل الرقص والمسرح الكوميدي المعروف باسم الكيوجن Kyogen (وهي مقطوعات مسرحية قصيرة كانت تمثل بين مسرحيات النود الجادة)، ومسرح العرائس البونراكو Bunraku - هذا المسرح هو ما يُعرف باسم مسرح الكابوكي - وهو مسرح مركَّب على الطريقة اليابانية، وكلمة «كابوكي» نفسها تعطينا مفتاحًا لفهم هذا المسرح، فـ «كا ka» تعني «أغنية»، و «بو bu» تعني «رقص»، و «كي ki» تعني «مهارة»، فالكلمة بمقاطعها الثلاثة تعني «المهارة في الغناء والرقص». وبما أن المسرحية التي بين أيدينا هي محاولة مسرحية أمريكية استخدمت أشكال مسرح الكابوكي وتقاليده، فإننا سنتحدث عنه بشيء من التفصيل.

ازدهر مسرح الكابوكي في وقت ازدادت طبقات التجار فيه ثراءً وازداد الساموراي فقرًا، وهي مرحلة تُعرف في تاريخ اليابان باسم (الجنروكو Genroku ١٦٨٨ م - ١٧٠٣ م). فكان لا بد من إمتاع أعضاء هذه الطبقة الجديدة وخلق المجال أمامهم لإظهار ثرواتهم وإنفاقها (وكانت منازل الجيشا من أهم حُلات الصراع بين التجار والساموراي، حيث يتم الصراع بالنقود، سلاح التاجر، لا السيف، سلاح الساموراي). وكان الكابوكي شكلًا آخر من هذه الأشكال. ولكن تاريخ النوع الأدبي ككل مرتبط بمرحلة حكم الشوجونات من التوكوجاوا. وتعود جذور هذا الشكل المسرحي - مثل النود - إلى عالم الأساطير والعناصر الشامانية والفلكلورية المختلفة، ولكنه ظل بمنأى عن الرقابة الأرستقراطية العسكرية، ولذا فقد تطور تطورًا مغايرًا عن النود، على الرغم من ارتباطهما، وعلى الرغم من محاولة الكابوكي تقليد النود في كثير من المناحي. ويبدو أن الكابوكي قد ارتبط في بداياته بالدعارة التي كانت تمارسها النسوة بعد عرض الأونا كابوكي، أي كابوكي النساء، الذي حرَّمته الحكومة بعد حين (لحماية الأخلاق العامة خاصةً أخلاق الساموراي، إذ أن تآكل الساموراي كان يعني تآكل النظام السياسي ذاته). فظهر الواما شوكابوكي، أي كابوكي الرجال، وهو الشكل الذي أخذ في التطور ابتداءً من القرن السابع عشر.

ولكن سرعان ما تجاوز الكابوكي هذه الأصول الشعبية والحسية، وبدأ في التحول ليكون مسرحًا حقيقيًا، إلى أن أصبح مسرحًا مدركًا هويته وإمكاناته، وله تقاليده الفنية

المحددة، وقد وصل هذا المسرح إلى هذه المرحلة على يد الكاتب شيكاماتسو مونزايمون (Chiakamatsu Monzaemon 1635-1742) أهم مؤلفى الكابوكى. وظهرت أسرار من الممثلين توارثت مهنة التمثيل، وأرست قواعده وجعلت منه فناً راقياً (ومسرح الكابوكى يسمى بـ «مسرح الممثلين» لأنه يعطى فرصة للممثل كي يُظهر إمكاناته ومهاراته فى الأداء). ومن أهم هذه العائلات عائلة إيشيكاوا دانجورو (Ichikawa Danjuro 1660 - 1740)، صاحب الأسلوب المعروف باسم الأراجوتو aragoto أو الأسلوب الخشن أو أسلوب المبالغة. وكل أبناء دانجورو ممن يعملون بالتمثيل يحملون نفس الاسم مضافاً إليه رقم مسلسل يبين مكانه فى السلالة. وقد قام دانجورو السابع (١٩٧١م - ١٩٨٥م) بدراسة مسرح النوه، وقدم أول مسرحية كابوكى تحاول أن تظل مخلصاً بقدر الإمكان لتقاليد النوه وقريبة منه، وهذه المسرحيات لقربها من أسلوب النوه تستخدم شجرة الصنوبر كعنصر أساسى فى الديكور المسرحى تماماً مثل النوه، فللشجرة - فى الوجدان اليابانى - دلالة دينية عميقة، فهى من أهم معابر الآلهة إلى البشر، وإحدى البُقع التى تحل فيها. ويظهر صدى هذا فى مسرحية افتتاحيات الهادئ فى المنظر العاشر من الفصل الأول، حيث يصف لنا الرجل العجوز مكاناً كان عامراً بالأشجار، بالقرب من البيت الذى وقَّعت فيه المعاهدة بين اليابان والولايات المتحدة، أى أن الآلهة كانت - حتى تلك اللحظة - لا تزال قاطنة فى الأرض، ولكن بعد توقيع المعاهدة، وبعد عمليات التحديث، تنزع القداسة عن اليابان وتختفى الأشجار وترحل الآلهة. وقد استمر نسل دانجورو حتى القرن العشرين فى القيام بتمثيل مسرحيات الكابوكى.

وجماليات الكابوكى تختلف عن جماليات المسرح الغربى عامة، كما تختلف - فى بعض النواحي - عن جماليات مسرح النوه الأرسطى راقى رغم تأثره به. ولعل من أهم سمات مسرح الكابوكى - من وجهة نظرنا على الأقل - أنه لا يعتمد على عنصر الإيهام، فهو مسرح يتداخل فيه الحقيقة مع الوهم، وقد قال مونزايمون، محدداً نظريته الجمالية: «إن الفن يقع فى الحدود المبهمة بين الحقيقة والوهم». أى أنه فن لا يدور فى إطار مذهب المحاكاة الغربى؛ ولذا فنحن نجد فيه لحظات من الحقيقة الكاملة الحرفية، تتبعها لحظات أخرى من الخيال الذى يقترب كثيراً من الهذيان لا معنى له، كما أننا نجد لحظات أخرى تتداخل فيها الحقيقة والخيال والجد والهذر. ولعل المنظر الافتتاحى فى مسرحيتنا هو محاولة لنقل هذه الروح، فاليابان ذاتها فى آخر عصر حكم الشوجانات تقع فى هذه المنطقة التى يتداخل فيها الوهم والحلم مع

الحقيقة والواقع، بلد يتسم بالجمال أكثر من اتسامه بالواقعية. والشوجن نفسه -صاحب الحول والطول - فى حالة غيبوبة شبه دائمة، والحلول التى تطرحها حكومة الشوجن فى مجابهة الغزو الأمريكى حلول تبعث على الضحك، ولكنها أيضاً تستدعى الدموع.

وللوصول إلى هذه الحدود المبهمة، التى تلتحم فيها الحقيقة بالوهم، يلجأ كُتَّاب الكابوكى إلى عدة أساليب وأشكال وحيل مسرحية، وأول هذه الأشكال هى استخدام الرقص كعنصر تعبيرى أساسى، وليس مجرد زخرفة أو إضافة، وتتكون بعض المناظر من مجرد رقصة تصاحبها أو لا تصاحبها كلمات (يظهر الكومودور بيرى -قائد الأسطول الأمريكى الذى فرض الانفتاح على اليابان- فى نهاية الفصل الأول على هيئة أسد يودى رقصة وحشية تنقل لنا مدى ضراوة الحضارة التكنولوجية الغازية دون أن يتفوه بأية كلمة)، كما أن العرائس هى الأخرى تلعب دوراً كبيراً فى مسرحيات الكابوكى، ويحملها أشخاص يرتدون السواد رمزاً إلى أنه لا يمكن رؤيتهم (يظهر الإمبراطور فى المنظر الأول من الفصل الثانى، على هيئة دمية لا حول لها ولا قوة).

ومن الأساليب المسرحية الأخرى ما يسمى (باليشى يوكى Michiyuki)، وهى أن يقوم ممثلان برحلة وهما على خشبة المسرح، فيصعان - دون أن يتحركا من مكانهما - رحلتهما والأماكن التى يمران عليها للجمهور، أو يتحدبان أطراف الحديث، ثم يعلنان الوصول إلى نهاية الرحلة بعد بضع دقائق. (الرحلة إلى أوياها فى المنظر السادس مع الفصل الأول).

ومن أهم الأساليب المسرحية المستخدمة فى الكابوكى، والتى تهدف إلى الوصول إلى المنطقة بين الحقيقة والوهم، ما يسمى بالعرض الصامت (دانامارى Danamari)، وهى « مسرحية داخل مسرحية »، يتحرك فيها الممثلون على خشبة المسرح وهم يؤدون حركات ذات إحياءات بليغة، فى الوقت الذى يغنى فيه المنشدون أحداث القصة. والقصص التى تروىها مثل هذه المسرحيات عادةً ما تكون مفككة، وموضوعها فى أغلب الأحيان هو تدريب الشباب على فن منازل مخلوقات الغابة الغريبة. وقد أخذ الكابوكى كذلك من النوه حيلة المروحة التى تتحول إلى أشكال مختلفة حسب أحداث المسرحية، وغنى عن البيان أن تحولات المروحة هذه تمنع الجمهور من الانزلاق إلى أية مقارنة بين المسرح والواقع، (ولعل أقرب شئ إلى العرض الصامت فى مسرحيتنا هو القصة التى يسردها أمراء الجنوب أمام الإمبراطور لحته على أن

بمسك بزمام الأمور، فى المنظر الثالث من الفصل الثانى، وقد استخدم فيها حيلة المروحة متعددة الأشكال).

والديكور المسرحى فى الكابوكى ثرى لأقصى حد، يحاكي الواقع أحياناً، فتظهر سفن بمجاديف وحرائق (كما هو الحال فى مسرحنا)، ولكن يطل الاهتمام بالألوان الجميلة سائداً كما أن الديكور - مهما كانت واقعيته - بمجرد الاستعداد لأداء رقصة ينحل ليصبح جزءاً من عالم غنائى راقص. ومن أهم عناصر الديكور المسرحى الملابس التى يتم انتقاؤها بعناية فائقة، والتى توظف فى تحديد طبقة الشخصية، بل وتطورها النفسى والأخلاقى، إذ يلجأ مؤلفو الكابوكى إلى تغيير ملابس الشخصية فى المسرح أمام الجمهور، كتعبير مجازى عن تطورهم (وهذا هو ما يحدث للإمبراطور فى المنظر الأخير من المسرحية، إذ يتحول من طفل عاجز يرتدى رداءً يابانياً تقليدياً إلى ملك يرتدى زياً يشبه أزياء ملوك الغرب فى العصر الحديث. وانظر أيضاً المنظر الرابع من الفصل الثانى، حيث يتبنى كاياما الأردية الغربية [القنعة والمونوكل وساعة الجيب] بدرجات متزايدة تعكس ازدياد نبذيه القيم الغربية).

كما أن الأداء التمثيلى ذاته يؤكد الاستمرارية بين عالمى الحقيقة والوهم، فهو قد بدأ واقعياً، ثم تزداد العواطف تأججاً ليصبح ميلودرامياً، ثم يتحول إلى أغنية. ويمكن للممثل أن يخاطب الجمهور مباشرة، بل ويمكنه أن يشير إلى اسمه فى الواقع وإلى بعض إنجازاته.

ولعل أسلوب التمثيل المسرحى المسمى بـ «المى» Me وهو حيز مثل على حمالات الكابوكى، وهو يعنى أن يتوقف الممثل فى حركة مُبالغ فيها، ويتحدث فى مكانه ويحول عنده، ثم يأخذ الراوى المنشد فى التعليق على ما قال. والحوار بين الشخصيات يمكن أن يكون أنيقاً مُبالغاً فى أناقته يشبه الحوار فى مسرحيات النوه، ولكنه أحياناً آخرى يمكن أن يكون عامياً أو خليطاً منهما. (وتعدد الأساليب شئ يلمسه القارئ فى مسرحيتنا، فالحوار يأخذ أحياناً شكل القصائد القصيرة التى تتبادلها الشخصيات، أو شكل المونولوج، أو الأغانى، أو الحديث العامى المباشر). وفى هذا الإطار ليس من المتوقع أن نجد شخصيات سطحية أو مركبة، وإنما سنجد شخصيات يتطلب تصنيفها أطراً مختلفة تماماً، فهناك شخصيات أرسقراطية وأخرى شعبية، وشخصيات ذات دلالة عميقة وأخرى ليست لها دلالة كبيرة، وهى شخصيات لا تتطور على المستوى النفسى أو الأخلاقى، بل كلٌ منها يجسد عناصر فلسفية أو أخلاقية أو

نحطات تاريخية معينة؛ ولذا فإن بحثنا خلالها عن الصدق النفسى كالجري وراء سراب! فعلينا أن نقنع بأن نرى شخصيات تتحرك داخل إطار عام، ونسيج مسرحى متسع، تكتسب دلالتها منه وتكسبه هي ثراءً وتنوعاً.

والممثلون فى الكابوكى لا يرتدون أقنعة، كما هى الحال مع النوه، وإن كانوا يصبغون وجوههم بأصباغ فاقعة مختلفة. ولا يزال التمثيل حكراً على الرجال الذين يتقمصون الأدوار الرجالية والنسائية على السواء، ولكن من أهم العناصر فى مسرح الكابوكى علاقة الممثل بالجمهور، وهى علاقة يحددها شكل خشبة مسرح الكابوكى، الذى تعود أصوله إلى خشبة مسرح النوه، والتى تم تعديلها فأضيف إليها عام ١٧١٦م الهاناماشى Hanamacgi (أى طريق الورد)، الذى يمتد من آخر الصالة من جانبها الشمالى حتى خشبة المسرح على ارتفاع يوازى رئيس الجماهير المقترشة الأرض (ثم أضيف المسرح الدائرى عام ١٧٥٨م). وكان الهاناماشى يُستخدم فى بداية الأمر لتقديم الورد إلى الممثلين، ولكنه استخدم بعد ذلك فى دخول وخروج الممثلين، بل وفى اتخاذ وضع المسير السالف الذكر. والهاناماشى يتيح الفرصة للممثلين للاختلاط بالجمهور، الذى قد يلقي عليهم بالزهور استحساناً (أو يقرص أقدامهم استنكاراً). كما أنهم يمكنهم أن ينادوا على الممثلين بأسمائهم، وكان الممثلون بدورهم يستجيبون أحياناً لتل هذه النداءات، كما أن بعض الممثلين كانوا يوقفون العرض ليخاطبوا الجمهور خارج النص. ومسرح الكابوكى مزود بستائر لا تُرفع ولا تُنزل وإنما تُزاح جانباً، ويجلس على يسار المسرح الراوى المنشد (أو الجورورى Joruri)، وبجانبه لاعب آلة الساميزن Samisen، يضاف إليه أحياناً أوركسترا صغيرة.

وتقسم مسرحيات الكابوكى إلى المسرحيات التاريخية (الجيداي مونو Jidaimono)، والمسرحيات العائلية (السيو مونو Sewamono). والنوع الأول يتناول عالم الأرستقراطية، وينقسم إلى قسمين: مسرحيات الأسرة المالكة وشئون البيت الإمبراطورى، وقسم يسمى مسرحيات الفضائح، وهى مسرحيات العصر (وإن كانت عادةً ما تُنسب إلى عصر سابق!). أما المسرحيات العائلية فتتناول الطبقة المتوسطة، والموضوعات المرتبطة بها من حب وانتحار ومكافأة الفضيلة وعقاب الرذيلة وأهمية الواجب. وإذا كان الحوار فى المسرحيات التاريخية ينحصر فى أسلوبين أنيقين، فإنه ينحصر منحى واقعياً فى المسرحيات العائلية. وكان عادةً ما تقدم المسرحية التاريخية ثم المسرحية العائلية، ويتخلل العرضين بعض الرقصات، وإن كان

بعض كُتَّاب الكابوكى قد جمع بين النوعين فى مسرحية واحدة. ويبدو أن سوندهايم وويدمان قد أثرا اتباع ذلك النمط الأخير، فمسرحية افتتاحيات الهادى تجمع بين طبيعة المسرحية التاريخية (مسرحيات الأسرة المالكة حيث يتم الحديث عن الإمبراطور، ومسرح الفضائح حيث يتم الحديث عن «الشوجن»)، وبين طبيعة المسرحية العائلية التى تتضح فى الأحداث الخاصة بحياة بعض الشخصيات، كما أن العنصرين يلتقيان فى بعض المناظر، حيث تبرز الأحداث التاريخية بالأحداث الشخصية.

وكان العرض من الكابوكى يستمر يومًا بأكمله من الشروق إلى الغروب؛ ولذلك كان الجمهور يحضر معه الطعام والشراب، أو يشتريه من الباعة، كما كانوا يدخلون ويخرجون حسب احتياجاتهم. وغنى عن القول أن مثل هذا العرض المسرحى لا يمكنه أن يتسم بالوحدة العضوية على الطريقة الغربية، وإنما له وحدته الخاصة. وغنى عن القول -أيضًا- أن الأعمال المسرحية من طراز الكابوكى لا يمكن أن تكون لها بداية ووسط ونهاية، فهى تتطور بطريقة مغايرة تمامًا، فهى لا تأخذ شكل الخط المستقيم، أو عملية التركيب التراكمية المألوفة. وشخصيات مثل هذا المسرح لا يمكن أن تكون واقعية تتسم بالصدق النفسى، فالشخصيات هنا بعضها يمثل طبقات أو تشكيلات حضارية، أو شخصيات تاريخية، أو أرواحًا شريرة.. أو كل هذه الأشياء معًا (مثل الكومودو ييرى).

إن مسرحية افتتاحيات الهادى تنتمى فى كثير من النواحي إلى عالم الكابوكى، ولذا فأيّة محاولة نمطية ساذجة ترمى إلى تصنيفها أو تقييمها على أسس غربية تقليدية مألوفة، لا بد وأن تنتهى بالإخفاق.. فهى عرض مسرحى سمح سخي، يترك عالم الفن ليذهب إلى التاريخ ويترك التاريخ ليدخل عقل الإنسان وروحه، ويحوم بسهولة ويسر فى الظاهر والباطن، ويرفرف بين الحقيقة والواقع، وهو عمل له منطق خاص وجماله المركب (إن صح التعبير) والذى يمكننا التمتع به لو طرحنا جانبًا رؤيتنا الغربية، التى تربط بين الجمال من جهة والتناسق والتجانس من جهة أخرى، والتى تعرّف الوحدة بطريقة عضوية استيعادية ضيقة، وهو عمل يمكننا أن نقدّه حق التقدير لو استقرأناه هو ذاته بحثًا عن قواعده، ولو وضعناه فى سياق التقاليد المسرحية اليابانية وجماليتها.

ونفس الكلام ينطبق على مضمون المسرحية وأحداثها وبنائها، التى قد يصعب فهمها دون فهم الأحداث التاريخية التى تتناولها، فبناء المسرحية الفنى مرتبط إلى حد كبير بهذه

الأحداث، إذ قسمها المؤلفان إلى فصلين أساسيين، وقسما كل فصل إلى عدة مناظر، والفصل الأول منها يتناول اليابان الإقطاعية، ومن المعروف لدى دارسى التاريخ اليابانى، أنه بعد عشرات السنين من الصراعات العسكرية، بين الأسر الإقطاعية، قام القائد العسكرى الشوجن توكوجاوا عام ١٦٠٠م بفرض هيمنته على اليابان كلها، باستثناء بعض المقاطعات النائية، ليوحدها باسم الإمبراطور (الذى كان مجرد ألعوبة فى يده)، ويفرض حكماً عسكرياً قاسياً، وعزلها عن العالم الخارجى تماماً، وجعل من الاحتكاك بالأجانب جريمة.

ومما ساعد اليابان على تحقيق هذه العزلة شبه الكاملة موقعها الجغرافى، فهى جزيرة نائية منعزلة عن العالم، مما جعلها تقع خارج الشبكة الإمبريالية، التى كان العالم الغربى قد بدأ فى نسجها ابتداءً من أواخر القرن السادس عشر، حينما اتجه إلى الأمريكتين، ثم بعد تحوله بعد ذلك إلى آسيا وأفريقيا مع أواخر القرن الثامن عشر، وبداية القرن التاسع عشر حينما قام نابليون بغزو مصر (ومصر فى هذا هى عكس اليابان تماماً، فهى الضحية الأولى دائماً للمشروعات الإمبريالية الغربية منذ أيام الإسكندر الأكبر). وقد استمر حكم الشوجن زهاء مائتى عام، عاشت اليابان (نيبون باليابانية) أثناءها حياتها بأفراحها وأتراحها وجمالها ونحها، لا تواجه أية تحديات داخلية أو خارجية خطيرة، فى ظل عالم إقطاعى جميل، ولكنه غير حقيقى بمقاييسنا النفعية المعاصرة، بناؤه الطبيعى هرمى صارم، ولذا فهو رغم اتساقه الظاهرى يخبئ قدرًا كبيرًا من العنف. وفيما يلى وصف لهذا العالم:

نيبون المملكة الطافية، إمبراطورية على شكل جزيرة، عاشت عدة قرون فى سلام تام، لم يكن الغزاة القادمون من البحر مصدر قلق لها، بل كنا هنا نلقى الأجانب بالترحاب، لكنهم استغلوا صداقتنا، ولذا طردناهم بعيداً منذ مائتين وخمسين عاماً، بمقتضى مرسوم مقدس أصدره الشوجن العظيم توكوجاوا، وأمرناهم ألا تطأ أقدامهم تربة أجدادنا مرة ثانية، ومنذ ذلك الوقت إلى اليوم - فى شهر يوليو ١٨٥٣م - لم يكن ثمة ما يهدد المسيرة الصافية لأيامنا الرتيبة.

(...)

«فى منتصف العالم تطفو

فى منتصف البحر

تنأى

فى منتصف البحر

فى بعض الأنحاء
تتحرق رايات الملوك
فى أنحاء أخرى
العجلات تدور
تندفع قطارات تسعى تلتهم القضبان
وحروب تغنم
تتخلق أشياء.. تصنع
فى بعض الأنحاء..
هناك
بعيداً..
ليس هنا..
وهنا لا نفعل شيئاً
إلا أن نرسم سائرنا الخشبي
أجل.. تنسيق سواترنا
كى نجلس فى الخلف
نتأمل ما رسم عليها
فالمشهد..
أجمل من كل حقيقة
أما خلف المشهد
تنزلق الأجزاء على الجانب
تنطرح عناصر أخرى
وسواتر..
تنفتح على مصراعيها
تداعى مشاهد أخرى
تشبه تلك المنزلة

لا نحتشد جموع

أو نتطلع

هنا، في حين..

في بعض الأنحاء

تخرق رايات الملوك

لبس هنا

هنا

يبضى الإعصار كما جاء

في منتصف البحر

وأمانينا تبقى

في منتصف البحر

أما في أنحاء أخرى

آلة تنهار..

والآلات تدمدم، تصخب

والطرق تشق،

وتدور تروس الساعات

في أنحاء أخرى

قد تعد نبين ازدانوا بالتيجان

هناك،

وليس هنا..

ونستمر الأغنية لتتحدث عن النشاطات الأخرى التي يقوم بها اليابانيون مثل زراعة الأرز
والأنفاس وتنسيق الزهور وشرب الشاي وزراعة الأرز.
"فهنا

لا نزرع إلا الرز

صنم الرز. أجل
(الممثلون يؤدون حركات تعبيرية دالة على
المشهد)

فالرز.

يزرعه الفلاحون

وبباركه الكاهن

الرز.

يجمع للسيد

كى يشريه التجار

والحرفى الصانع سيفاً

يعطيه إلى السيد،

من يشرى ما يحميه السيف

بضعف السعر

يدخل الرز عبر المرىء

ثم يوم جديد يجىء

تنهار الآلهة هناك

فى بعض الأنحاء

ليس هنا

نائية عنا الأحداث

فى منتصف البحر

مثل الشىء الشاخص والمنعكس على المرآة

فغداً يشبه هذا اليوم

فى منتصف البحر

وفى أنحاء أخرى

يتدفق دم

تنمو الأفكار وتتشابك
والضيق الوعدة ترتاد
تورق فيها الأصوات
ومديح النسوة يعتاد
في بعض النواحي
لكن
ليس هنا.

كل ما في البابل الإقصاعية يائس، متوارى، متعلق على نفسه. ولكن فحاة يائس
الأحبال، ولم يكن في تحربة الساتس ما يساهم على فهم ما يحدث لهم. ومن هنا نأى
أغنية الصياد الذي تهاد السفن الأبركة فيسكنه الغرق
، كنت

مستحباً فوق السنته
بالغريب من الحرف
في أوشبما

أطرح للنفس المشرقة متدلي
كنا في الأيام الأولى من الساتس
وشرايين النوم يتحللها قلبه الحسيف
وبينا أفرك عنى
وبالصدفة.

حين تطلعت إلى النحر..
فإذا أربعة تنانير سود
من عند حواف الإنصار..
نأتى

وتشق ضباب الأمواج

تزأر فى اليم
وتنفث فى الجوالنيران
فركضت
وكننت أسب
وتنهب قدماى الغيطان
أصرخ فى وجه العالم
« أربعة تنانين سود
تنفث فى الجوالنيران! »
مادامت بالأقدام الأرض
وانفطرت فوقى السماوات
وظننت العالم ينهار».

وبالفعل ينهار عالم اليابان القديم! واستخدام مفردات وصور مثل التنانين السود، التى تزأر وتنفث النيران، بيّن مدى عجز اليابان الإقطاعية أمام هذه السفن الحديثة العسكرية، التى جاء بها الكومودور برى، ويدور حوار غنائى بين اثنين من اليابانيين؛ واحد منهما (مابخيدو) عاش فى الولايات المتحدة (بطريق الصدفة) ويعرفها حق المعرفة، والآخر (كاياما) يعيش فى داخل العالم الإقطاعى القديم الجميل غير الحقيقى:

اثتلاق المطر

على ورقات البتولا المفضضة اللامعة

مثل دمعك سيدتى!

حان دورك

(يغنى):

قطر المطر

يتجمع

ينساب عبر الجدران

تلك التى تتعرج

مثل الطريق المؤدى

لبوسطن

دورك

الضباب يحوم

مثل همس الحرير

حين تركع سيدتى

دورك

الضباب اثلق

مثل أصداء مصباح

فى شوارع بوسطن

دورك

هل تهمس لى

من حَلَّ حقول الأحلام؟

دورك

الريح تدمدم

هل تحسبنى خصماً؟

أتريد أعود إلى المنزل؟

دورك.

لست بلبلاً

لكنها تحب صوتى

لأنه يبتها الأغانى

زوجتى حبيبتى

دورك

لست بلبلاً

صوتى يجوب آفاقاً لها
ويحتوى أغنية المحيط
أمريكا

ولكن حكم الشوجن كان قد تكلس تماماً، ونخبته العسكرية الإقطاعية الحاكمة لم تكن
قادرة على استيعاب الموقف، وتأتى أم الشوجن لتنبيهه إلى خطورة الموقف، ولكنه فى حالة
غيبوبة كاملة!

فتحاول الأم لفت انتباهه وإيقاظه:

« مولاي

هذا يوم الفأر

لم تبق سوى أيام أربعة

وأراك..

مشغولاً بضيوفاك

حتى لم تتحدث - بعد -

هل تسمح يا مولاي

أن أبدأ بالتذكير

- دون الرغبة منى -

بالحادث خلفك - يا مولاي -

إن تنظر فلسوف ترى

السفن الرابضة هناك

تلك القابعة طوال اليوم

تطوى فى الأحشاء رسالة

أم تُقلع يا مولاي؟

وألف دليل يبدو يا مولاي

وتنوى أن تبقى، يا مولاي..

يا مولاي... »

(ينظر وراءه، تتألق السفن فى وهن، يحدّق دون حراك، يرمق أمه بنظرة وهو منزعج، تشير
الطبيب كى يحضر الشاى).

« ما قولك مولاي:

بشرية شاى؟

برحيق أقاح

نزياق شفاف يا مولاي

لمتاعب قد تحدث يا مولاي

(تظهر علامات الامتعاض على الشوجن من

مذاق الشاى)

مولاي

هل تشعر أنك تتحسن؟

حسنًا! والآن

ما فحوى المزعوم رسالة؟

هل تغدو الحكمة فى التأجيل

يا مولاي؟

هل يمكن عند غروب الشمس

أن نلجأ للعراف

يا مولاي؟

(يستعيد الطبيب الشاى من الشوجن)

يا مولاي الأكرم؟..»

ويأتى العراف ويتنبأ بأن كل الدلائل تشير إلى أن المستقبل ودى، فيشد الشوجن أنفاس
نرجيلة محشوة بالأفيون؟ وتستمر الأم فى تذكيره:

« هذا يوم الثور

ثلاث ليال بقين

ويوشك يوم على الانصرام
وعندى قليل من الصدمات
مليكى..

وعندى آخر
دعنى أبدأ بالتذكير
معذرة للتكرار
تلك السفن الرابضة هناك
القابعة طوال اليوم
رغمًا عنا.. رغمًا عنك
متغطرة

تطوى فى الأحشاء رسالة
لم تقلع
يا مولاي

تنوى أن تبقى، يا مولاي..
أم أنت فوجهك يشحب..
ما قولك يا مولاي...

بشرية شاي
برحيق أقاح
يا مولاي...

ولنقدح بالفكر الأذهان
إن نقدر

ماذا نصنع فيما جاءتنا الأقدار؟
ليت الشاي

قد هدأ من روع الشوجن،
ماذا يا مولاي

بوالسائل الساع

كيفية التوسيع

توسيع الحكمة

أصل الحس الأسير في كبر الأرحام

تفصيل كيفية التوسيع من الـ السائل مقدمته، وإن محاولة السفس العريضة حرق
في بلاد همدانية وهم وينتهي هذا الجرد من المسرحية مكسبات الأم

ما بعد الأرب

في كل من يد واحد

والجاء - في انتظار

السفس العريضة هناك

فهم - ما زالت - شدة

في نفس منيع

مددات - بعض له

في يد الخاف

هـ. ونسى ذكر اليوم الأول

بـ مولاي

(يسقط التوضيح)

مولاي هـ

(ينوت التوضيح)

وتصرح الأم بأنها وضعت له سنا في «سنا»

«إن الشاي المخطوط

يا مولاي

ترجيق أقاح

تنويع محدود للحن الأصلي

والخطة - ما أعددت - بطيئة
لكنى أعرف ميزتها
هل تعرف ما أورتك أبوك؟
بنيته الجسمية،
ولهذا تستغرق وقتًا
يا طول استغراقك!
يا مولاي!
(وهو يغوص)
أتظن بأنى مخطئة يا مولاي؟..
(يحاول أن يقول شيئًا)
كلا، دعنى أتحدث
حين يكون الشوجن ملتفًا بوشاح
الضعف،
فحتمًا سيكون الشاى قويًا
يا مولاي ...
(يسقط ثانية)
مولاي...؟
البراعم تسقط فوق الجبل
وفوق البراعم يهوى الجبل
كل شىء..
قابل للسقوط..

يتم قتل الشوجن، ولكن ما العمل مع الأمريكيين؟ يظهر عجز اليابان الإقطاعية، وعدم إدراكها طبيعة التحدى التكنولوجى والعسكرى الغربى فى محاولة مضحكة/ مبكية كى تحبط قداسة "نيبون"! إذ يقول أحدهم: إنه لا يوجد قوة على سطح الأرض تستطيع أن تمنع

الأمريكيين من الرُّسُو. ولكن يقترح أن يرسوا فى كانا جاوا، فالمر فأ هناك صغير للغاية، ومن ثم يمكن تغطية كل رماله بالحصير اليابانى (تاتامى)، ويعد هناك منزل خاص لعقد المعاهدات، ثم تتلقى اليابان الرسالة التى يحملها كومودور بيرى بالحفاوة، والوعود المخلصة الكثيرة وبارسال الرد. وبعد أن يمضى الغربيون ويرحلوا، ندمر المنزل ونحرق الحصير، وبذلك يذهب الأمريكيون دون أن تطأ أقدامهم أرض اليابان المقدسة!

ولكن الكومودور ماثيو - كالبريث بيرى - له رؤية مغايرة، فقد أتى يمثل المصالح التجارية الصلبة للولايات المتحدة ومشروعها الاستعمارى (لا يدرك كثير من العرب أن ثمة مشروعاً إمبريالياً أمريكياً قديماً، ولعل جهلهم بهذا المشروع مرده أن ساحته كانت أمريكا اللاتينية وأجزاء من آسيا مثل الفلبين، بعيداً عنا فى الشرق الأوسط. وما فتّح اليابان للتجارة الغربية الحرة [«الانفتاح» بلغة فترة السبعينيات!]] إلا ثمرة من ثمرات هذا المشروع القديم).

وقد كتب بيرى فى مذكراته الشخصية يوم ١٤ يولية ١٨٥٣م: يحرك الأمل قلبى، إذ أشرف على الترتيبات النهائية للحظة التاريخية التى سترسو فيها سفنى فى كاناجاوا. إن اليابانيين سوف يتقبلون - عن طيب خاطر - الافتتاحيات المعقولة الهادئة التى يمثلها خطابنا الودود لهم، لكن إذا كان أملى سيخيب، وإذا أبدى هذا الشعب - نصف المتحضر - تردداً فى التخلّى عن سياسة العزلة التى يتبعها؛ فسأكون على استعداد لضمهم إلى مجمع الأمم المتحضرة، بأية وسيلة أراها ضرورية، و«الوسائل الضرورية» معروفة لدينا جميعاً، نحن الذين امتد بنا العمر لنرى ما يحدث فى العراق. وينتهى هذا الفصل بالكومودور فى هيئة أسد متوحش، يرقص رقصة كلها خيلاء، تعبيراً عن الانتصار.

ويتناول الفصل الثانى ما يحدث لليابان بعد هذا الانفتاح، ويتقاطر السفراء الغربيون كالطيور الجارحة، وأولهم بطبيعة الحال السفير الأمريكى:

«أمريكا عادت كى تبقى

زمنًا سيطول، يطول

فى السابق جئنا نحملنا

بعض من سفن الأسطول

ورحلنا لنعود المرة

بسفائن من نسل الغول

ها نحن رجعنا ونقول

هالو.. هالو.. هالو..

هالو للميناء الواسع

يحتضن تجارتنا..

ويطلب الأمريكيون من اليابانيين أن يتحلَّوا بروح رياضية، خاصة وأنهم أحضروا عدة منتجات عصرية، مثل الأسمنت والمصعد.. ومع هذه المخترعات النافعة أشياء أخرى!

«.. وكذلك مدفع نطلقه

يدوى فى الأسماع تحية

تسمعه الآن

فلتطلق

قل هالوا!

إنه الاتفاق

أيلقى قبولاً لديك؟

وإذا لم يكن فيبى عفيف.. عفيف..

فيوقع اليابانيون الاتفاق، ويعقب أمريكي

« أحسنت صنعاً!

أخيراً يتم اتفاق

سيحضرنا مرة ثانية

وأولى نتائجه فى التجارة

احتكار البريد..»

ثم يتوالى السفراء الغربيون الواحد تلو الآخر، أولهم السفير البريطاني الذى يقول:

« من فضلكم

أنا حامل من جلالته

الملكة فيكتوريا رسائل

فقد سمعت أنكم ضالعون بسلك التجارة

(...)

« أنا أعتقد أن تلك الرسائل تحمل بعض اقتراحاتها

للسك

فإن لم تلاق قبولاً لديه

فذلك سوف يثير الغضب

وأما إذا الحظ ابتسم

فسوف يكون الرضا مرتقباً

ليأتى بعدى سفير يدوم».

ثم يأتى السفير الهولندى:

« هذا حسن

فنحن لا نريد

غير مرفأين

واحد يكون خالياً من الصخور

ماذا تقول فى

نجا راكى؟

مرفان

للكاكاو واحد

وناجاساكي.. يا!

فلنتوقع ها هنا!».

ثم يأتى أخيراً السفير الروسى.. ويحصل الأمر المتوقع: لقد نشب النزاع بين السفراء جميعاً؛
لحصول كل على مزيد من الامتيازات!

وقد نجم عن استسلام نظام الشوجن لهذا الغزو الغربى أن تمرد نبلاء الجنوب، وأعادوا

للإمبراطور سلطته، وأسقطوا الشوجن فيما سُمى «استعادة الميجى Meiji (٣ يناير ١٨٦٨م)». وطرحوا شعار «أكرموا الإمبراطور، اطردوا البرابرة». ومنذ ذلك التاريخ بدأ «عصر الميجى» وهى عبارة تشير إلى فترة الحكم الطويل للإمبراطور موتسو هيتو (١٨٦٨م - ١٩١١م)، الذى عُرف بعد وفاته باسم «ميجى»، والكلمة تعنى حرفيًا «الحكم المتألى». وشهدت هذه الفترة فى التاريخ اليابانى انحلال البناء الاجتماعى الإقطاعى وعودة الإمبراطور - بعد مئات السنين من العزلة - إلى ممارسة سلطاته، وقد صاحب هذا التحول دخول الأشكال الحضارية الغربية إلى اليابان. وتستمر عملية التحديث، ولكن تحت رايات يابانية.

وفى تصورى أن الموضوع الأساسى الكامن فى المسرحية ليس هو ثمرة التقدم، فهى شىء معروف لدينا جميعًا فى قرننا العشرين، وإنما هو الثمن الفادح الذى دفعته اليابان لتصل إلى ما وصلت إليه.

وما أحوجنا نحن العرب - ونحن نحاول تحديث مجتمعاتنا - إلى أن نستفيد من رؤية هذين الكاتبين للمقدمات والمآلات! ويمكننا القول: إن تجربة التحديث الغربية (التي ترجمت نفسها إلى النمط العلمانى فى الحكم) تستند أساسًا إلى مبدئين؛ مبدأ المنفعة ومبدأ اللذة. وهما فى واقع الأمر مبدأ واحد، فالنافع هو ما يسبب اللذة ويقلل من الألم. ولذا فعملية التحديث هى فى جوهرها عملية تؤكد القيمة الاستعمالية للأشياء، وتسقط القيم المقدسة (التي يقال عنها الغيبية أو الروحية أو ما شابه)، وهى عملية تهدف إلى السيطرة على البيئة والتحكم فيها، ولذا فالمعرفة تصبح فى جوهرها شكلًا من أشكال القوة والسيطرة، فالأمر هو كما قال فرانسيس بيكون، ونحن على عتبات العصر الحديث: «المعرفة هى القوة».

وكما أسلفنا تبدأ المسرحية فى عالم إقطاعى جميل، ولكنه غير حقيقى: ولكن إذا كنا نسمع صليل السيوف من داخل اليابان، فإن صوت قصف المدافع الغربية (الأمريكية) على سواحلها رمز جيد للعصر الحديث، عصر القوة والسيطرة والتقدم العلمى الآخذ فى الاقتراب منها، وبالطبع تحسم المدافع الصراع ببساطة شديدة لصالح قوى التقدم والتحديث والتجارة الحرة. وتتناول بقية المسرحية نتائج ذلك وآثاره العميقة على المستوى الإنسانى، فحينما تنطلق المدافع فى المنظر الثانى من الفصل الأول، ترفض عجوز عنيدة أن تفر سيرًا على الأقدام؛ إذ أنها اعتادت أن يحملها ابنها الذى لا يمكنه أن يفعل ذلك تحت هذه الظروف، ويفكر فى تركها لصيرها، ولكن حفيدها يذكر أباه بإحدى قصص كونفوشيوس الوعظية، التى تدعو إلى احترام

العجائز وتقديسهم، وهنا يحمل الأب أمه صاغراً، ويترك شيئاً من ممتلكاته، أى أن القيمة الإنسانية المطلقة تحل محل القيمة الاستعمالية. ولكن حينما يظهر العجائز مرة أخرى فى المنظر الخامس من الفصل الثانى، نجدهم وقد تحولوا إلى قيمة استعمالية خالصة، إذ تم توظيفهم فى جر عربة الراكشا، بحيث تحولوا إلى طاقة منتجة بدلاً من أن يكونوا موضعاً للاحترام والتقديس.

وقد انتهى المنظر السادس من الفصل الأول بإعلان مقدم الأمريكيين، باعتباره «أحسن ما حدث لليابان». ولكن الفصل الذى يليه تماماً يتحدث عن واحدة من أولى المؤسسات التجارية الحديثة التى عرفتها اليابان، مؤسسة البغاء، حيث تقوم القوادة التقليدية بتدريب بناتها على أعمال البغاء الحديث، وعلى كيفية استقبال القادمين الجدد، بشكل منهجى ينم عن دراية بأساليب الإدارة الحديثة! ولا أعتقد أن اختيار المؤلفين لهذه التجارة كان اختياراً عشوائياً، فإذا كان التحديث هو تعظيم القيمة الاستعمالية للأشياء وإسقاط المقدسات، فإن البغاء يعتبر تعبيراً مناسباً ومتبلوراً عن ذلك الاتجاه؛ فهو فى جوهره يعنى تحويل الأنثى إلى قيمة استعمالية وحسب، والتركيز على شىء محسوس هو الجنس نظير مقابل محسوب وهو المبلغ/الشن الذى يدفع، مما يستلزم إسقاط القيم الغيبية التى يصعب حسابها وتقييمها وقياسها؛ مثل الحب والأحلام الرومانسية والارتباط الشرعى بين الذكر والأنثى. ولعل المؤلف يؤكد على هذه النقطة جعل من موضوع البغاء بداية التحديث ونهايته أيضاً، ففى المنظر السادس فى الفصل الثانى نجد البحارة الأمريكيين وهم يحاولون شراء فتاة يابانية، بطريقة برجماتية خالية من الإحساس بالذنب. وتشير المسرحية أيضاً إلى عجزهم عن إدراك الفرق بين فتيات الجيش وبين متهنات البغاء المحض. ففتاة الجيش تنتمى إلى شكل من أشكال الترفيه التقليدى، الذى يلعب فيه الجنس دوراً جزئياً وحسب، إذ أن الطقوس التى كانت تقوم بها فتاة الجيش، والثقافة التى كانت تحصل عليها، والشعر الذى تلقى، والحوار الذى يدور بينها وبين زائرهما، هى كلها أمور مهمة فى عملية الترفيه، تفوق فى أهميتها ما قد يتم من اتصال جنسى. ولكن عملية التحديث تكتسح ذلك تماماً، كما اكتسحت المدافع («المعرفة كقوة») المجتمع اليابانى التقليدى كله، وكما اكتسحت العجائز.

وتنتهى المسرحية بإيقاع يشبه إيقاع الروك والموسيقى الغربية الحديثة، وبدلاً من الحكمة نجد الإحصاءات الدقيقة، وبدلاً من كيف نجد الكم، ويصبح العالم بأسره مجموعة من

الإجراءات والأرقام التي تفتقر إلى المعنى النهائي، فنحن حين نقرأ هذه الإحصائية: "يوجد ٣٢٢ مكتباً لتذاكر الخطوط الجوية اليابانية في ٣٥١ مدينة في أنحاء العالم"، أو حينما نردد: "هناك ثمانية مراكز لبيع التيوتا في مدينة ديترويت، وساعة سيكو هي الثالثة ضمن المبيعات في سويسرا"... فنحن لا نملك إلا أن نتمتم قائلين: «يال له من تقدم!» دون أن ندرك على وجه الدقة المغزى الإنساني للإحصائيات المبهرة، كما أننا نجح دائماً نحو إنكار الثمن أو تناسبه، ولكن المؤلفين يقومان بتذكيرنا بعناد شديد: «في عام ١٩٧٥م كان الجو في طوكيو مقبولاً من الناحية الصحية لمدة ٢٦١ يوماً... أما في بقية الأيام فقد تحول الهواء إلى قيمة استعمالية».

وقد طرح المؤلفان الموضوع الأساسي الكامن دون عاطفية، ودون إضافة أية غلالات رومانسية على اليابان القديمة. فهي كانت جميلة هشة محكوماً عليها بالفناء، كما أنها كانت قاسية عنيفة، يستند توازنها إلى العنف والقسر. ولكنهما في ذات الوقت لا يختبئ وراء مיתافيزيقيات العلمانية، فالتقدم ليس ديناً جديداً أو سحراً مُنْزَلاً، وإنما هو ظاهرة اجتماعية، والتحديث ليس قدراً محتوماً أو مصيراً لا مفر منه، وإنما هو مسار تاريخي، لعله دفع الإنسان «إلى الأمام» ولكنه - أيضاً - اكتسح في طريقه أشياء جميلة رائعة، وأفق الإنسان كثيراً من إنسانيته وروعته.

وقد تناولنا، أثناء عرضنا تاريخ مسرح الكابوكي، بعض الجوانب الشكلية التي تتألف المؤلفان، وحاولنا أن نفسرها ونفهمها، انطلاقاً من حملات الكابوكي وبالعابده المسرحية ولكن يجب ألا ننسى أن النص الذي بين أيدينا، هو في نهاية الأمر مسرحية غنائية أمريكية، تم تمثيلها في بروودواي، وقام بأداء الأدوار ممثلون أمريكيون (والكتاب من أصل ياباني)، ولذا فيجب.. أن نقرأ المسرحية ونحن ندرك المفارقات الساحرة العديدة (الأيروني irony)، الكامنة في هذا الموقف، فالمؤلفان كتبوا مسرحية أمريكية - تستخدم الأساليب المسرحية اليابانية - عن غزو أمريكا لليابان! وتحدثاً بشكل سلبي عن التقدم في وقت تلهث فيه اليابان والعالم كله للحاق بحضارة الأمريكيين المتقدمة. وإذا كانت المسرحية تنتهي بانتصار اليابان في صراعها مع الولايات المتحدة، فهذه هي المفارقة الكبرى، فاليابان لم تغز بالثمرة إلا بعد أن دفعت الثمن الباهظ: روحها التقليدية، وجزءاً كبيراً من شخصيتها المتميزة، وتأمركها النسبي.

بل إن عنوان المسرحية ذاته يحوى شيئاً من المفارقة، فكلمة pacific تشير إلى «المحيط الهادئ»، وتشير في ذات الوقت إلى «الهدوء»، وكلمة Overtures تعني «افتتاحيات موسيقية».

وتعني أيضًا «عرض أو اقتراح أو مفاتحة»، فعلى المستوى الظاهري يعنى العنوان «افتتاحيات موسيقية هادئة»، ولكنها على المستوى الكامن تعنى «الاقتحام الأمريكى للمحيط الهادئ»، باعتبار أن «المفاتحة الأمريكية» هى فى الواقع «اقتحام» يؤدى إلى «الانفتاح».

ومما له دلالة وطرافته أن المؤلفين المسرحيين اليابانيين، مولعون بالتلاعب بالألفاظ وباستخدام الكلمات التى تحمل معانى متناقضة، أى أن المفارقة هنا متسقة وتقاليد مسرح الكابوكى. وفى الفصل الأول الأغنية الافتتاحية عن اليابان التقليدية، بطقوسها، وأرزها، وسواثرها الخشبية، والانحناءات والأقواس، يتلاعب المؤلفان بكلمة Bow الإنجليزية، التى تعنى «الانحناء» وتعنى «القوس» كذلك (والأولى تحمل معنى التحية والسلام، والثانية تحمل معنى الحرب والعنف)، ولحسن حظنا وجدنا كلمة «تقوس» العربية التى يمكن أيضاً أن تؤدى المعنيين.

واعتقد أن الإحساس بالمفارقة الساخرة (الأيرونى)، على مستوى اللفظ وعلى مستوى البناء، من أهم سمات الأدب الغربى الحديث. فهو أدب علمانى، يدرك أن ثمة خللاً ما حدث فى الواقع، ولكنه لا يملك نسقاً من القيم لإصلاح الخلل، لذا لا يوجد أمامه سوى السخرية والاستهزاء، وإظهار المفارقة بين الطاهر والباطن. ومؤلفا المسرحية بهذا المعنى غربيان بمعنى الكلمة، يجابهان العصر الحديث بذكاء شديد وإدراك لمواطن القصور، ولكنهما لا يملكان سوى التعليق على ما حدث، دون اقتراح حلول حقيقية، ودون طرح لرؤى بديلة!

ومؤلفا المسرحية هما ستيفن سوندهايم وجون ويدمان. وسوندهايم مؤلف موسيقى وشاعر غنائى، وُلِدَ فى مدينة نيويورك فى ٢١ مارس ١٩٢٠م. وتلقى تعليمه فى كلية وليامز، وهو يعد أهم كُتَّاب المسرحية الغنائية فى الولايات المتحدة فى الوقت الحاضر. وفى عدد مجلة تايم الصادر فى ١٦ يونيو ١٩٨٦م (وهو عدد خاص عن أحسن ما فى أمريكا)، اختارته المجلة أحسن كُتَّاب المسرحية الغنائية، وأكثرهم تمثلاً للروح الأمريكية وتمثيلاً لها، ثم عادت المجلة فى عددها الصادر فى ٧ ديسمبر ١٩٨٧م وأشارت إليه بأنه سيد المسرحية الموسيقية بلا منازع، وأهم شخصية إشكالية فى المسرح الأمريكى الحديث.

ولعل هذا يعود إلى أن سوندهايم حوّل المسرحية الغنائية من كونها مجرد نوع أدبى شعبى، يهدف إلى التسلية، إلى أن تكون وسيلة جادة للتعبير عن مشاكل الإنسان الحديث، مثل الاغتراب والعزلة وتفتت الأسرة، ولعل هذه المسرحية محل الدراسة مثل جيد على ذلك، فهى

مسرحية تتناول قضية التحديث والعلمنة، التي يضعها المؤلف فى أوسع سياق ممكن: العالم بأسره. ويختار لحظة زمنية فى غاية الدلالة، وهى المواجهة بين الحضارتين الغربية الحديثة والحضارة اليابانية التقليدية، أى المواجهة بين الغرب والشرق. وهذا البعد التاريخى لا يُحِبُّ البتة البعد الفلسفى، إذ تثير المسرحية قضية القيمة المطلقة وعلاقتها بالملابسات التاريخية، بل إن أغنية الشجرة (فى المنظر العاشر من الفصل الأول) تثير قضايا مثل قضية الذات والموضوع وعلاقة الإنسان بالزمان: هل الذاكرة الإنسانية قادرة على حفظ كل شىء؟ وإن كانت عاجزة.. فما ضمان استمرار التاريخ الذى يعيش فى ذاكرة الإنسان؟ هل التاريخ غير المدون إذن تاريخ على الإطلاق، أم أنه مجرد رؤية الراوى الذاتية؟ وهل توجد أنساق تاريخية لها معنى، أم أن التاريخ مكون من مجرد ذرات متناثرة؟ إن أعمال سوندهايم من هذا المنظور لتعدُّ معلماً أساسياً فى تاريخ المسرح الغربى الحديث، إذ أنه لم يعد من الممكن تجاهل المسرحية الغنائية كنوع أدبى جاد بعد ظهوره.

وتتسم مسرحيات سوندهايم - علاوة على ذلك - بتنوع موضوعاتها، بل ونكاد نقول: تفرد كلٌ منها. وقد قالت مجلة تايم: إن إحدى أغانيه المشهورة تسمى "لا يمكن أن أفعل الشىء نفسه مرتين"، وإن هذا خير وصف لإنجازه الفنى. (وحيثما كنت أعمل مستشاراً ثقافياً للوفد الدائم لجامعة الدول العربية، لدى هيئة الأمم المتحدة فى نيويورك، فى أواخر السبعينيات، قابلت سوندهايم، بعد أن شاهدت مسرحية افتتاحيات الهادى، وعرضت عليه أن يكتب مسرحية عن سقوط الأندلس، ووعدت أن أمدّه بالمعلومات التاريخية اللازمة عن الموضوع، باعتبار أن هذه اللحظة التاريخية تشبه من بعض الوجوه الدرامية - إن لم تكن التاريخية - سقوط نظام الشوجانات فى اليابان، واكتساح الغرب أحد التشكيلات الحضارية الشرقية فكان رده على أنه ينفر من التكرار، وأنه يحاول قدر استطاعته أن يتناول موضوعاً جديداً، أى أنه فنان متجدد فعلاً. وقد أرانى مسودات المسرحية، والجهد غير العادى الذى بذله فى تمثيل روح المسرح اليابانى، وفى محاولة المزج بينها وبين روح المسرح الأمريكى).

ولكن على الرغم من هذا التنوع الثرى، يمكن اكتشاف بعض الموضوعات الأساسية فى مسرحياته، ولعل أهمها علاقة الماضى بالحاضر (والحاضر فى معظم الأحوال هو العالم الغربى الحديث، فى مقابل الماضى متمثلاً فى الشرق أو الغرب التقليدى). وهو فى أولى مسرحياته الغنائية قصة الحى الغربى (١٩٥٧م) يتناول هذا الموضوع، فشخصيات المسرحية كلها

شخصيات أمريكية، ولكن لكل منها ماضٍ يتنازعها، كما أن الشخصيات ذات الخلفية الإسبانية (من بورتوريكو) تحن إلى جزيرتها التي تسود فيها علاقات إنسانية، تختلف عما تعيشه في جزيرة مانهاتن. ورغم أن المسرحية تتناول قصة حب حديثة تدور أحداثها في نيويورك، إلا أنها ترجمة معاصرة لقصة روميو وجوليت القديمة (وهما الحبيبان اللذان وقعا صرعى التناقض الحاد بين واقعهما الرومانسى الجميل وميراث الكراهية الطويل).

ومن أهم مسرحيات سوندهايم مسرحية يوم الأحد في الحديقة العامة مع جورج (١٩٨٥م)، وقد حصل عنها على جائزة بولتيرن، وتناول فيها لوحة الفنان الانطباعى التقيطى الفرنسى جورج سيوارت، ومعاناته اليومية نتيجة ولأئه الكامل لفنه. ويتناول الفصل الثانى منها المشكلة التى يواجهها حفيده، وهو فنان أمريكى معاصر. وعلى المشاهد أن يعقد المقارنة بين الماضى والحاضر (ومسرحية افتتاحيات الهادى تشبه هذه المسرحية فى كثير من الوجوه).

كما ظهرت له أواخر عام ١٩٨٧م مسرحية جديدة، عنوانها فى الغابات، وهى مسرحية موسيقية، تدور أحداثها فى عالم أساطير الأطفال، ولكن بدلاً من تعاقب الأساطير، الواحدة تلو الأخرى، تتجاوز فى الزمان، فتجتمع سندريلا، مع ذات الرداء الأحمر، مع الأميرة النائمة، والعمالقة وغيرهم. وتقوم المسرحية «بتفكيك» الأساطير، لإظهار أن عالم الأسطورة عالم غير حقيقى، ولتظهر الحقد والصراع الكامن وراء كل العلاقات الإنسانية (أى تظهر «الأبوريا» أو الهوة التى يبحث عنها التفكيكيون). ومع هذا تحاول المسرحية فى نهايتها أن تعود إلى شىء من التناسق والمعنى.

وبين مسرحيته الأولى ومسرحيته الأخيرة، كتب سوندهايم عدة أغانٍ لمسرحيات أخرى عديدة، نال عنها جائزة أنتونى برى «تونى»، وهى من أهم جوائز المسرح فى الولايات المتحدة، إن لم تكن أهمها على الإطلاق. وقد حصلت مسرحية افتتاحيات الهادى على تسعة من جوائز أنتونى؛ فى التأليف والأغاني والموسيقى والإخراج والتمثيل، وهذا هو أكبر عدد من جوائز أنتونى تُمنح لمسرحية واحدة. ولكن المسرحية أغلقت بعد عدة أيام.

وتتميز قصائد سوندهايم الغنائية - كما جاء فى مجلة تايم - بأنها لصيقة بالبناء الدرامى لمسرحياته، فهو لا يكتب أغاني سهلة، يمكن الدندنة بها أثناء قيادة السيارة، وإنما يكتب قصائد مركبة تصاحبها موسيقى، لا تقل عنها فى التركيب، وتستلزم من المستمع الكثير من

التركيز؛ لأنها تعبر عن السياق الدرامي، ولعل هذا يفسر لماذا لا تتفصل أغنياته عن سياقها المسرحي لتصبح أغنيات شعبية.

ولكن - وهنا تكمن مفارقة كبرى - على الرغم من بحث سوندهايم الدائب عن الفرد، فإنه من النادر أن يكتب مسرحية غنائية عن موضوع توصل إليه هو بنفسه وترجمه إلى عمل مسرحي، فهو في معظم الأحيان يبحث عن عمل مسرحي موجود بالفعل ليحوّله إلى مسرحية غنائية. وقد قال مرة: «إن طلب مني الليلة أن أكتب أغنية عن الحب، فإنني سأجد كثيرًا من المشقة، ولكن إن طلب مني أغنية حب عن فتاة ترتدى ثوبًا أحمر، وتذهب إلى الحانة ونسقط من مقعدها بعد أن شربت الكأس الخامسة، فإن هذا أيسر بكثير بالنسبة لي، ويعطيني الحرية في أن أقول ما أريد». فملكة سوندهايم الإبداعية تحقق حريتها من خلال الحدود التي تفرضها التفاصيل المتعينة الخاصة.



انتحار المسيح فى برودواى والعقلانية المادية

سمة بار عملى قوى يسرى فى التفكير الدينى المسيحى فى الولايات المتحدة،
دسريناينون - المستوطنون الأوائل فى الولايات المتحدة، شأنهم فى ذلك شأن بعض
رسائل المتطرفين - كانوا يتصورون أنه إذا رضى الإله عن فرد فإنه يقدّر له من النجاح
فى والتجارى الشئ العظيم. وهكذا يصبح الدين اتجاراً والاتجار ديناً، وهذه سمة أساسية
فى تجربة الدينية البرجوازية. وقد نجح اليمين الأمريكى فى أن يحول قصة المسيح، إن كان
بلاء أو صلبه أو بعثه - حسب ظنهم - إلى ما يشبه قصة الرجل العصامى الناجح، الذى
نهى حياته التعسة «نهاية سينمائية سعيدة»، وهى النهاية السعيدة التى يلقاها أيضاً أى
غير ورع. ويستخدم البعض عبارة: «المسيح وعشرة فى المائة»، على هذا الضرب من التدين
خدي. الذى يرى أن الإيمان تجارة مربحة، يقبض ريعها فى هذا العالم، والذى يحول التجربة
- رجة إلى شئ كمى يمكن أن يُقاس ويُحسب بالمليم.

وفى أواخر الستينيات (بعد أن تفرق شمل أعضاء اليسار الجديد)، ظهرت حركة دينية
جدة. تسمى «مجنون يسوع» (وبالإنجليزية جيسوس فريكس Jesus freaks)، وهى عبارة عن
حشد عجيب من الرفض الهيبى للرأسمالية والتقوى المسيحية التقليدية. وتعدُّ حركة أهل يسوع
شدة على العقبة التجارية السائدة فى المجتمع الأمريكى، والتى نزعت القداسة عن كل شئ،
فهم لا يعرف أى شئ، ولا تعرف أى مقدسات أو محرمات. ولكن حتى هذا التمرد حولته
«بيباى - حى المسرح فى نيويورك - إلى استثمار مالى مربح، حينما استولت على قصة المسيح،
بجانبها إلى مسرحية غنائية، عنوانها «يسوع المسيح: النجم الأعظم»، عرضت فى نيويورك فى
سبعينات. وتحولت إلى فيلم، وعرضت مرة أخرى على مسارح نيويورك ولندن فى أوائل هذا
القرن. وقد كتب أغانى المسرحية تيم رايس ولحنها أندرو وير، وكلاهما كان مغموراً قبل
الاشتراك فى هذه المسرحية، وأخرجها توم أوهرجان، الذى أخرج من قبل مسرحية «هير Hair».

أى «شعر». والمسرحية تعالج موضوعاً قديماً مطروقاً، الصراع بين الروح والمادة، مستخدمة قصة حياة المسيح فى الأيام السبعة الأخيرة من حياته بعد إضفاء مسحة عصرية عليها، وبعد استبعاد عديد من المشكلات اللاهوتية، مثل ألوهية المسيح، وبعثه من قبره بعد صليبه.

والإشارة فى عنوان المسرحية إلى «النجم الأعظم» لها مدلولات ثلاثة:

أولاً: مدلولها المسيحى التقليدى، وهو التأكيد على أن المسيح هو النجم الذى ظهر فى بيت لحم.

ثانياً: مدلولها العام، فالنجم يظهر فى الظلمات ليبددها، فهو رمز للروح التى تصارع قوى الظلام والشر.

ثالثاً: مدلولها المعاصر، بمعنى أن المسيح نحم سينمى لأمع، يستحوذ على أعمال الجماهير، مما يجعلها مهووسة بكنهه.

تفتح الستار على يهودا الإسخرىوطى، يحاول الفكت من أربعة رجال يرفلون ملاس غريبة فى هيئة العنكبوت، وهم فى سلوكهم يتشبهون ربات العذاب فى الأساطير الإلهية. ويظل الأربعة يضيّقون على يهودا الحناق إلى أن يستسلم لهم، ثم يبدأ فى ساءة الافتتاحية «الساء فى عقولهم».

لقد صفا عقلى الآن، وأخيراً أبى بوضوح كيف سستهى بنا الأمر

إذا نزعنا الأسطورة من الرجل لعرفت كيف سستهى بنا الأمر

يسوع لقد بدأت تصدق ما يقولونه عنك

إنك حقاً لمؤمن بأن هذا الحديث عن الألوهية صدق

وكل الخير الذى أنجزت، سريعاً ما سيحرقه النار

لقد بدأت تفوق فى أهميتك الأشياء التى تقولها

إن يهودا الإسخرىوطى غير راض أن «تتجسد» الفكرة فى شخص إنسان، وهو تحلر تحيطه الأسرار، ولا يمكن للعقل التجريبي تقبله بسهولة. وقد يقال: إن الإنسان العملى لا يمكن أن يكون تجريدياً. وفى هذا خلط فى الرأى، فالإنسان العملى ضيق الرؤية لا يجب أن يتعامل إلا مع ما يمكن قياسه بالأرقام (النقود والكميات والمساحات)، والأرقام هى أكثر

الأشياء تجريدًا؛ لأنها مجرد علامة تشير إلى الشيء المحسوس وتحل محله. أما الإنسان رحب الرؤية فهو على استعداد لتقبل الظواهر المحسوسة والمركبة، كما أنه على استعداد للإيمان بالحب والعدالة والجمال، على الرغم من أنها قيم لا تُقاس ولا تُوزن، وليس لها ثمن معروف أو غير معروف. ويهوذا -الكمي الذي يحسب حساب كل شيء- يحذر المسيح من أن يجعل من نفسه «المسيح المنتظر»، ومن أن يوقد نيران الحماس الديني بين الجماهير:

يا يسوع، أعرنى أذنًا مصغية

بالله فلتذكر أنني أريد أن نستمر في الحياة

ولكن من المحزن أن أرى فرص بقائنا تضعف مع كل ساعة

فكل أتباعك على عيونهم غشاوة

خيّمت السماء على عقولهم أكثر من اللازم

كم كان الأمر جميلًا، ولكنه أصبح الآن مريعًا

نعم لقد أصبح كل شيء مريعًا.

إن السماء التي لا يمكن إدراكها بالحواس الخمس هي رمز السمو الذي يعذب وجدان يهوذا، هذا الرجل التجريبي الذي يقف بالمرصاد لكل عاطفة غير مقننة، فحينما تربت مريم المجدلية على شعر المسيح، يثور ويزمجر صاحبنا العقلاني، ويتهم المسيح بعدم الاتساق المنطقي مع ما يدعو إليه. ويهوذا ثوري، ولكن ثوريته منحصرة في نطاق رؤيته الاقتصادية الضيقة، ولذلك فهو يعتف المجدلية لتضميخها المسيح بالعطور. ألم يكن في مقدورها أن توفر النقود - التي أنفقتها على المراهم والعطور - لتعطيتها للفقراء والمعوزين؟! وحتى حينما تهزم يهوذا عاطفة حبه المسيح؛ فإنه يستنكر هذا الحب، ويتعجب كيف يمكن لرجل مثل هذا أن يؤثرفيه، وأن يبعث في نفسه الخوف والرغبة؟ ثم يتساءل عما إذا كان سيدهه وشأنه بعد أن يُصلب - حسب زعمهم - أم أن شبحة سيظل يطارده؟ وتختلط الأمور أمام يهوذا، ويفارقه صفاء عقله كليةً بعد أن يسلم المسيح إلى قاتليه من أجل «الصالح العام»، وينتهي به الأمر إلى شق نفسه. ولكن حتى بعد أن تصعد روحه إلى الرب، فإنه لا يكف عن الجدل والنقاش، فهو يعاتب المسيح لتركه الأمور تسير دون أية ضوابط أو تخطيط علمي، بل إنه يعيب على المسيح اختياره أرضًا قريبة، وحقبة تاريخية متخلفة، لينشر رسالته في الأرض:

لو أتيت فى عصر كهذا لوصلت كلمتك للأمة بأسرها
فإسرائيل فى السنة الرابعة قبل الميلاد لم يكن فيها وسائل إعلام جماهيرية
لا تسمى فهمى، فأنا لا أنشد إلا المعرفة.
إن يهوذا دائب البحث دون كلل أو ملل عن معرفة يقينية عملية.

ويهوذا ليس وحده فى هذا الشأن، فكهنة اليهود فى هذه المسرحية الغنائية يخفون أيضًا
فى فهم يسوع وما يبشّره. فكل الأمر بالنسبة لهم منحصر فى ذلك «الجنون اليسوعى»، الذى
هو استمرار للجنون الذى بدأه يوحنا المعمدان، «حينما كان يقوم بحكاية التعميد إياها»، على
حد قول أحد الكهنة فى المسرحية. وكما قُتل يوحنا المعمدان لتحديه البيروقراطية الدينية، لا بد
وأن يُقتل أيضًا هذا النبی الجديد. إذ كيف يتأتى لهؤلاء الكهنة أن يقللوا فكرة النبوة الخلافة،
وهى فكرة تنطوى على أن الإنسان ليس عبدًا لحواسه وبيئته. وقد لا يؤمن الإنسان بإمكان
حدوث المعجزات، لا فى الحاضر ولا فى الماضى، ولكن المقدرة على الإتيان بالمعجزات فى هذا
العمل الفنى هى رمز المقدرة على الارتفاع على الحواس وعلى الموضوعات الاجتماعية السائدة.
ولهذا يكون فى رفض الكهنة اليهود المعجزات وفى كرههم إياها دليل على أنهم عبارة عن
أجساد بلا روح.

والجماهير فى الخارج ساخطة صاخبة لا تلبى على شىء، بل وننادى على معبودها
النجم الأعظم، ي. م. (اختصار يسوع المسيح)، وكأنه أحد نجوم السينما، جاء ليتسلم
جائزة الأوسكار:

هى ي. م، لماذا لا تبتسم لنا؟
الحمد لله الحمد، هى يا نجمنا الأعظم
يا مسيح أنت تعرف أننى أحبك
ألا ترى لقد لوحت بيدي؟
إنى أؤمن بالرب (حسب معتقدهم)
فلتخبرنى إذن أننى كُتب لى الخلاص.

ولكن الجماهير الوالهة لا ترى سوى «نجمها السينمائى العظيم»، وهى مولعة باختصار

الأسماء على الطريقة الأمريكية؛ لأنها جماهير عملية، على عجلة من أمرها، تصر على الخلاص الفوري المريع. وحتى المرضى يهاجمون المسيح، كلُّ يطلب معجزة فورية، تأتي له بالشفاء الناجع:

هل لك أن تلمسنى لتشفيئنى يا مسيح؟
هل لك أن تُقبِّلنى يا مسيح فأنت فى مقدورك أن تعالجنى؟
هل لك أن تُقبِّلنى؟ هل لك أن تتصدق علىَّ يا مسيح؟

إن المسيح بالنسبة لهم هو الساحر الطبيب، القادر على القيام بالحيل، وعلى الإتيان بالشفاء العاجل. أما المغزى الروحى والإنسانى العام لحياته وآلامه، فهذا ما لا يمكنهم إدراكه، وحينما يُقبض عليه فهذا لا يسبب لهم أى أسى، ذلك أنهم يرون محاكمته على أنها مجرد فصل آخر فى فيلم سينمائى مثير، بل ويذهبون إلى حد المطالبة برقبته، والتحدث إليه باستخفاف شديد:

أخبرنا يا مسيح ما شعورك الليلة؟

هل تنوى أن تصمد؟

هل تفكر فى التقاعد الآن؟

أم تعتقد أنك سيرتفع مقدارك؟

وما رأيك فى محاكمتك المقبلة؟

تعال معنا لترى الكاهن الأعظم

فأنت سيروق لك منزله للغاية

وسيروق لك كذلك الكاهن ذاته

وستموت فى منزل الكاهن الأعظم

أنت عليم بشعور مؤيديك

أنت ستهرب فى اللقطة الأخيرة من المنظر.

إن الجماهير باستخدامها لغة وصورًا تذكرنا بلغة وصور العصر الحديث، تنقلنا من أيام المسيح إلى أيامنا هذه، وبالتالي فالمسرحية تدعونا لأن نرى أنفسنا على أننا شركاء فى

الجريمة. فالمسيح هو رمز البطل الذي لا يزال عليه أن يدفع فيه ثمنًا لبطولته وإصراره على إنسانيته وحرية رؤيته.

والحواريون أنفسهم لا يختلفون عن الجماهير أو الكهنة أو يهودا، فهم أيضًا يطاردون المسيح بأسئلتهم، وبرغبتهم في المعرفة اليقينية. وهم لا يجدون أية إجابة لتساؤلاتهم، ولكن حينما يعلمون أن المسيح على وشك أن يُصلب - بزعمهم - تغوص كل محنتهم وآلامهم النفسية في بركة هادئة من الخمر، ويبدؤون في استخلاص العطات والعبر من حياة هذا الرجل المصلوب، ويفكرون جديدًا في التقاعد ليكتبوا الأناجيل « حتى يستمر الناس في الحديث عن بعد موتنا ». إن المسيح بالنسبة لهم نجم أعظم، ووسيلة لتحقيق أهدافهم العملية المباشرة، فهم عن طريقه سيصيبون الشهرة والخلود.

في وسط هذا الضجيج والصخب والضوضاء الرنينية، نوجد ثلاث شخصيات لها أبعاد إنسانية أصيلة: المجدلية وبيلاصس والمسيح نفسه.

أما المجدلية فهي فتاة صبية القلب، نجمع في شخصيتها من الأم والحبيلة، فبيلاصس والحواريون المسيح بأسئلتهم عن « أين ومتى ومن وكيف » هي وحدها تحاول أن تهدي من خاطره:

كل شيء على ما يُرام، نعد كل شيء - صلب

ونحن نريدك أن نستغرق في النوم الليلة

ولتدع العالم يدور بدونك الليلة

أغمض عينيك، أغمض عينيك

هدئي من روعك واسترح، ولا تفكر في شيء الليلة

ورغم أن المجدلية ترى - مثل يهودا - أن المسيح في « كثير من الوجوه، مجرد رجل آخر، إلا أنها تحس بأنه رجل ليس مثل كل الرجال، ولذلك فهي لا بد أن تحبه بطريقة جديدة فريدة، تتناسب وشخصيته. وهي تُدهش من التحول النفسي الذي طرأ عليها، فقد كانت دائمًا باردة هادئة لا تخضع للحب أو أهوائه، كانت دائمًا سيدة الموقف أو المنظر، على حد قولها أو الصيغة السائدة في المسرحية هي صورة العالم كفيلم سينمائي [وكانت مثل الآخرين محدودة الأفق،

تسيطر عليها الرؤية الاجتماعية السائدة، وفجأة يبعثها حب المسيح من موتها النفسى والإنسانى، ولكنه على الرغم من ذلك يخيفها ويدخل على قلبها الرهبة؛ لأن حبها إياه يملك عليها شغاف قلبها، ويخرجها من الانغماس فى عالم التدبر والحساب، والخطط والحيل، والفضائح والشهرة، والنجوم السينمائية المتألقة، ويدخلها عالم الحب والخير والجمال. إن هذه المحبة الوفية، والأم الروم تقف وحدها مع المسيح ساعة محنته، حتى بعد أن باعه أحد أتباعه، وأنكره آخر.

وإذا كانت الجدلية تصل إلى خلاصها عن طريق الحب، فبيلاطس الوثنى الرومانى لا ينشد الخلاص أساساً، بل يرى عدم جدواه واستحالته، وعبث محاولة البحث عنه. ومن هنا كانت نسبته واشتمئازه من اليهود، ومن الجماهير الصاخبة، التى تطالب بدق عنق المسيح. إن بيلاطس لا يبحث عن الإله، ولكنه لا يهبط إلى مستوى الرؤية الأحادية العملية الضيقة، لأنه ليس له ولاء محدد لأى شىء.

يرى بيلاطس -فيما يرى النائم- أن هناك رجلاً من الجليل تبدو على محياه نظرة الفريسة المطاردة، فيسأله المرة تلو الأخرى، كيف وصل به الأمر إلى هذا الحد؟ ولكن الجليلى لا يتفوه بكلمة، ثم تقتل الحجر بآلاف الرجال المتوحشين الساخطين، المعتمين بكره هذا الرجل، ثم يرى بيلاطس بعد ذلك مئات الملايين، التى تنكى وتتحب من أجل الجليلى، ويلقون عليه هو اللوم لصلبه. ويحكى هذا الحاكم الرومانى قصة الحلم، بلعة بسبحة تنم عن الاشتمئاز والدهشة من هذا الهوس الدينى، الزائد الذى لا يمكن أن يسبر له غور. وهو فى عزلة يشبه فى كثير من الوجوه الجليلى الحزين، ومما يؤكد ذلك تلك الموسيقى الحريفة، التى صاحبت أغنية «حلم بيلاطس»، والتى توحى للمستمعين بأن ولاءه -إن كان عنده أى ولاء- إنما يتجه إلى المسيح، إلى حد كبير.

وحينما يتحقق الحلم، ويؤتى بالجليلى سجيناً لمحاكمته، يحاول بيلاطس مقارعة الحجة بالحجة، فيخبره المسيح بأنه يبحث عن الحقيقة، فيجيبه:

ولكن ما الحقيقة؟ هل الحقيقة قانون ثابت؟

لكل منا حقيقته، فهل الحقيقة بالنسبة لى ولك نفس الشىء؟

ثم يلتفت إلى الجماهير ليخبرها أن المسيح قد يكون مجنوناً من الواجب وضعه فى السجن، ولكن هذا ليس سبباً كافياً لتدميره كليةً:

إنه رجل صغير حزين
وما هو بملك وما هو بإله
وما هو بلص
إنى محتاج لجريمة ارتكبها كى أضعه فى السجن.

ولكن المسيح يعرف أنه لا أمل، ويعرف أيضاً أن من الأفضل له الاستسلام، فلا بيلاطس ولا غيره بقادرين أن يفعلوا شيئاً.. فكل شىء ثابت لا يمكن تغييره. والإيمان بثبات الأشياء كلها، وبعبث محاولة تغييرها عن طريق الكفاح السياسى أو الاجتماعى أو حتى الفردى، هو أحد الركائز التى تستند إليها فلسفة الهيبي ومجذوبو يسوع، وهذا موقف ينتج عنه السلبية المطلقة، والدوران حول بعض المقولات الثابتة. ويبدو أن مسيح هذه المسرحية حتمى متطرف فى رؤيته، فحينما احتج يهوذا على إسراف المجدية، يعنفه يسوع لضيق أفقه، ولكنه يسوق له المنطق التقليدى، أنه ليس لدينا الإمكانيات الكاملة لإطعام كل الفقراء، وأنه سيكون هناك فقراء دائماً، وعلى عادة الهيبي، فإن هذا الإحساس القدرى يؤدى به إلى دعوة يهوذا والآخرين إلى الاستمتاع بحياتهم الآن وهنا، وبالحب الذى يغدقه عليهم. والمسيح نفسه يقبل دعوة المجدية أن « يدع العالم يدور بدونه الليلة »؛ لأنه إذا كان العقل الإنسانى عديم الجدوى فكل الأمور متساوية. ولكن إلى جانب هذا المسيح يوجد مسيح السيف، الذى يدخل المعبد ليترد التجار والمرايين:

معبدى لا بد أن يكون بيتاً للعبادة
ولكنكم حولتموه إلى وكر للصوص والكهنة.

وهو يكره التجار والنفعيين والوصوليين والكهنة، الذين حوّلوا الحياة كلها إلى سوق كبير. وهناك أيضاً المسيح المنشد، الذى يؤمن بالمعرفة الحدسية، والذى يؤمن بأنه حتى لو سكنت كل الألسنة فالصخور والأحجار ذاتها ستبدأ فى الشدو.

وهو إلى جانب كل هذا إنسانى عميق إنسانية، تمرقه معرفته بخيانة أتباعه له:
تصبح النهاية أكثر قسوة
حينما يسببها الأصدقاء

ألا تعلمون أن هذا الخمر قد يكون دمي؟
ألا تعلمون أن هذا الخبز قد يكون جسدي؟
النهاية!

هذا هو دمي الذي ترشفون
هذا هو جسدي الذي تأكلون
أه لو تذكروني حينما تشربون وتأكلون
انظروا إلى وجوهكم الجوفاء إن اسمي سوف لا يكون شيئاً لكم
بعد عشرة دقائق من موتي
أحدكم ينكرني
والآخر يخونني.

وتشرق المسيح هو علامة إحسانه بنفسه كرامة مستغلة واعية؛ ولذلك فهو يسأل ربه عن
معنى نهايته وصلبه. وهل كان من الحمقى أن يسأل هذه النهاية. وما المبرر لهذه التضحية؟
وحينما يدعن أخيراً لإرادة خالقه. فإن إدعائه لفحة لفحة احتجاج قوية. وإن كانت مستترة.
حسناً سأموت

ولكن انظر إلى لحظة موتي
انظر كيف أموت فلتثبتني بالمسامير.
سأشرب كأس سُمك على الصليب ولتكسر عودي
ولتنزف دمي ولتضربني ولتقتلني ولتأخذ روحي الآن قبل أن أغير رأيي.

وهكذا يمزق المسيح قناع الهيبي، الغارق في اللحظة، والباحث عن الراحة الأبيقورية.
ولكن هذا الجانب المتمرد عبارة عن لمسات لا تغير من البناء الأساسي للشخصية، فالمسيح
يظل هيبي أولاً وأخيراً منحصراً في تجربته الذاتية، وفي تأملاته، وفي عالمه المستقل عن الناس
والمجتمع، وهذا يضع حادثة الصلب في إطار جديد، إذ يصبح نتيجة حتمية لوقوف البطل
وحيداً في مواجهة أعدائه وأتباعه، بل إنه يمكن رؤية حادثة الصلب في هذه المسرحية على أنها

نوع من الانتحار [خاصة وأنه لا يتبعه بعث]. والانتحار يعد شكلاً رومانتيًا من أشكال تحقيق الذات، بل هو أعلى هذه الأشكال؛ لأنه الفعل الذى لا تقلبه سوى الإرادة الذاتية المطلقة، وهو النقطة التى لا أوبة منها ولا رجوع، إنه السرمدية بعينها، بل إنه «الفردوس والجحيم» فى الوقت ذاته. ولعل هذا ما كان يعنيه يسوع حينما يخبر سيمون أنه لا أحد، لا سيمون، ولا الآلاف المؤلفة التى تهتف باسمه، ولا الرومان، ولا اليهود، ولا يهوذا، ولا الحواريون، ولا الكهنة، ولا الكتبة، ولا أورشليم نفسها.. لا أحد يفهم ما القوة وما المجد:

كى تهزم الموت يجب عليك أن تموت وحسب

يجب عليك أن تموت وحسب.

إن الموت الذى يشير إليه يسوع فى هذه المسرحية، ليس هو الموت الرمزي اللازم لدخول الحياة المسيحية الكاملة، ولا هو الموت الذى يسبق الحياة الآخرة، إنما هو الفناء الكامل الذى لا بعث بعده، إنه موت ينهى كل الآلام والآمال.

وقد حاول المخرج أن يضيف ضرباً من الوحدة على عناصر المسرحية المتضاربة، سواء كان العنصر الدنيوي الحديث، أو العنصر المسيحي التقليدي، أو العنصر المسيحي الهيبى، فحوّل المسرحية إلى مجموعة من الصور الرائعة الجمال، التى ليس لها - رغم هذا - محتوى واضح، والتى تحاول التأثير فى المشاهدين بشكل مباشر، وأن تترك فى نفوسهم أثراً عميقاً محسوساً، لا أثر للفكر أو النظرية فيه، أى أنه حاول تخطى المحتوى الفكرى عن طريق الصورة المحسوسة المتكاملة. (وتوم أوهرجان) مخرج المسرحية مغرم بما يسميه «الوعى الخرافى» [فى مقابل «الوعى العلمى الحديث»] فالإنسان صاحب الوعى الخرافى لا يفكر ولا ينظر، بل يستجيب لما يشاهده استجابة المؤمن للرموز الدينية المقدسة. وقد حاول تطبيق نظريته هذه فى إخراج هذه المسرحية، بأن أكد العناصر المرئية التى تغرق المشاهدين، وتجعلهم يعيشون داخل الطقوس المسرحية وليس خارجها، وفى أول منظر يفاجئ المشاهد بتغلب العنصر المرئى على النص نفسه، فالستار عبارة عن جدار مائل، ينزل إلى الداخل، ليصبح هو ذاته خشبة المسرح. ونكتشف أن الجدار عليه خمسة رجال أحدهم يهوذا، والآخر هم رمز وجدانه المعبّد، وتبدأ المطاردة والجدار ما يزال فى وضعه الرأسى، وحينما يظهر بيلاطس فإنه يدخل من باب على هيئة رأس قيصر، ضخمة ذات خمس جباه وعشر عيون، كل جبهة وعينين فوق الأخرى، لتعطى إحساساً

بعضة وضخامة روما. والمسيح فى أحد المناظر يخرج من شىء يشبه الكرة. بعد أن يمزقه. مما يوحي أنه مثل الفراشة التى تخرج من الشرنقة. ثم يرتفع إلى علو شاهق. بواسطة مصعد صغير غير مرئى. لأنه مغطى برداء المسيح الذهبى. الذى يصل طول ذيله حوالى مائتى متر على الأقل. وقد بلغت تكاليف هذا الرداء وحده حوالى ٢٠ ألف دولار (فى الستينيات). وبعض المناظر تستغرق المتفرج تمامًا وتجعله يشترك بكل عواطفه فيما يدور أمامه. ولكن بعض المناظر الأخرى تذكر الإنسان بالتليفزيون الأمريكى. وبأفلام هوليوود الفخمة.

ولكن المخرج - مع ذلك - لم ينجح تمامًا فى حل المشكلة الأساسية التى واجهته. أعنى ترجمة قصة المسيح إلى صيغة أمريكية معاصرة. مع الاحتفاظ بصيغتها المسيحية. فالمسيح التقليدى كان فى المسرحية. ولكنه لم يمتزج بالمسيح الأمريكى المعاصر؛ ولذلك يظل المدلول الرمزي والأسطوري العام سطحيًا. ولا يبقى فى ذاكرة القارىء. أو المستمع. أو المشاهد. سوى لست رائعة وصور شعرية جميلة ومناظر مذهنة. وبكده لا يعايش بقائًا رؤية جديدة متكاملة.



الفتيانُ الغرباءُ الروح

دراسة في استجابة الوجدان الأدبي العربي
لعملية التحديث كما تتضح في ثلاث قصص قصيرة

« حين جىء لكتشنر بمحمود ود أحمد، وهو يرسف فى الأغلال بعد أن هزمه فى موقعة أثبرا، قال له: « لماذا جئت بلدى تخرب وتنهب؟ ». الدخيل هو الذى قال ذلك لصاحب الأرض، وصاحب الأرض طأطأ رأسه ولم يقل شيئاً. إننى أسمع فى هذه المحكمة صليل سيوف الرومان فى قرطاجة، وقعقة سنايك خيل اللنبى وهى تطأ أرض القدس. الدواخر مخرت عرض النيل أول مرة، تحمل المدافع لا الخنز، وسكك الحديد أنشئت أصلاً لنقل الجنود. وقد أنشئوا المدارس ليعلمونا كيف نقول: « نعم بلغتهم ». (من موسم الهجرة للشمال)

فى هذا البحث القصير (الذى كان فى الأصل محاضرة أقيمت باللغة الإنجليزية فى جامعة يوتاه فى الولايات المتحدة)، سأحاول أن أقدم دراسة تحليلية لبنية ثلاث قصص قصيرة عربية^(١)، تعالج قضية التحديث بهدف الوصول إلى معرفة الموقف الذى تبنته القصص الثلاث من هذه القضية.

(١) عبد السلام العجيلي: الرؤيا. توما الخورى: نحن رجالك. والطيب صالح: دومة ود حامد. وقد استخدمت الترجمة الإنجليزية للقصتين الأولى والثانية - نظراً لعدم تمكنى من الحصول على النص العربى حين كنت أقوم بإعداد الدراسة للنشر بالعربية - مما يجعل الدراسة ولا شك ناقصة، إلا أن الدراسة من جهة أخرى ذات طابع اجتماعى، تهتم بالأنماط المتكررة وبمواقف الشخصيات، وهذا أمر لا تحجبه الترجمة، وإن كانت الأخيرة - مهما بلغت دقتها - لا تنقل تموجات الأسلوب وتعرجاته، التى تمكن مواقف الشخصيات، بل قد تعدل منها.

من الأمور التي لا يمكننا أن نجادل فيها، أو على الأقل لن ينصب جدلنا بشأنها على منظر، وإنما على التفاصيل وحسب، هي أن وطننا العربي ينتقل من مرحلة اجتماعية يمكن أن يطلق عليها «المجتمع التقليدي»، أو ما قبل الحديث (إقطاعي زراعي قَبلي... إلخ)، إلى مرحلة حديثة يمكن أن نطلق عليها «المجتمع الحديث»، وهذه العملية هي التي يطلق عليها شخصيت. ولن نخوض في التعريفات المختلفة للتحديث، وهي تعريفات تملأ الكتب والمجلات والدوريات والمكتبات، وإنما سنتبنى تعريفاً إجرائياً يناسب أهداف هذا البحث. شخصيت - من وجهة نظر هذا البحث - هو تبني المجتمع للعلم والتكنولوجيا والعقل. منصبت عن القيمة، وإعادة صياغة ذاته بما يتناسب ونموذج التحديث. ومن الممكن أن يقرر مرة أن هذه العملية لا بد من أن تكون لها انعكاسات ما في الأعمال الأدبية التي يكتبها أدباء عرب، يعيشون في المرحلة التي بدأ المجتمع العربي فيها الدخول إلى العصر الحديث.

وبعد قراءة عدد لا بأس به من الأعمال الأدبية من كل الأنواع الأدبية من أنحاء مختلفة من الوطن العربي، لم يكن هناك مفر من الإقرار بأن موقف الأديب العربي من عملية التحديث يسم - في معظم الأحيان - بالإبهام، وأنه لا يرحب بهذه العملية ترحيباً خالصاً، وإن كان لا يرفضها بقضها وقضيضها! وقبل أن نحاول أن نعرض لهذه الظاهرة بالتفسير، أي قبل أن نتقل من البنية الأدبية إلى التعميمات ذات الطابع الاجتماعي، قد يكون من المفيد أن نعرض هذه النصوص بالتحليل.

من أطرف القصص القصيرة التي تعالج موضوع التحديث، قصة الكاتب السوري عبد السلام العجيلي «الرؤيا». تبدأ القصة بإحدى الشخصيات، تحكي حلمًا وتطلب تفسيراً له، إذ أن محمد ويس رأى فيما يرى النائم أنه يقرأ سورة النصر، ثم استيقظ بعد أن انتهى من قراءتها. ويقول الراوي (وهو الشخصية «الحديثة» الوحيدة في القصة)، إن الحلم لم يكن فيه شيء غريب أو شاذ؛ لأن محمداً كان لا يكف عن الصلاة أو عن تلاوة القرآن. تبدأ القصة من عالم تقليدي تتلو فيه الشخصيات القرآن، وتؤمن بضروب المعرفة، التي يتوصل إليها المرء من خلال الأحلام وقراءة الطالع، ونسمع في التوتعليق الراوي «الحديث»، الذي يعرف أن الحلم إن هو إلا تعبير عن واقع مادي ما، ويذهب محمد ويس إلى الشيخ محمد سعيد، عجوز القرية وإمامها، يطلب منه تفسيراً لحلمه، فيخبره الأخير أنه سيلقى ربه بعد أربعين يوماً (وهذا الرقم تحيط به هالات صوفية في الوجدان الشعبي). ويقول الراوي: إن القرية تؤمن هي

الأخرى بالأحلام، فتحول التفسير إلى ما يشبه النبوءة فى الأساطير الإغريقية (أمر لا بد من أن يتحقق). ثم يأخذ أهل القرية -الواحد تلو الآخر- فى زيارة محمد ويس لتعزيته ولقضاء بضع ساعات أخيرة معه، وتبدأ هذه الحقيقة -التي تستند إلى حلم- فى التحكم بحياة محمد، إذ استبد به الحزن، بل ووجد نفسه مضطراً للزومة منزله ليلاً، ليتلقى زيارة مُعزّيه، ثم اضطرب بعد ذلك للارتمته ليلاً ونهاراً. وبدأ أهله يعدون له كل الأطعمة التي يشتهيها (ولكنه لم يتمكن من تذوقها لفقدان الشهية). وتحول محمد إلى ما يشبه الأسطورة، إذ بدأ أهل قريته -وأهل القرى المجاورة- يتحدثون عن البريق الروحي الذي يشع منه، وعن الجمّل الصوفية الغريبة التي تخرج من بين شفّتيه، لقد تسبب حلم عادى بسيط فى تحويل حياته إلى أسطورة، وبدلاً من النشاط والحركة غرق صاحبنا فى طقوس الموت.

« إلى أن ظهرت على مسرح الأحداث ». بهذه العبارة يقدم الراوى نفسه بشكل مسرحى مباشر، وبأسلوب ينم عن الاعتداد والثقة بالنفس. ولكننا كنا فى الواقع قد عرفنا الراوى وتكهناً بموقفه من خلال تعليقه على الأحداث، ومن خلال عرضه للتفاصيل، فهو عرض مشوب بالسخرية الخفيفة. يدل على أن الراوى لم يكن جزءاً مما يحدث، وأنه لا يؤمن بالأحلام ولا بالمعرفة التي تستند إليها. ثم نعرف من الراوى أنه مدرس القرية، كما نعرف منه أنه يقضى العطلة الصيفية فى دمشق، وأنه عاد فى اليوم التاسع والثلاثين، (أى قبل يوم واحد من موعد وفاة محمد ويس). إن الراوى جزء من عالم القرية، ولكنه منعزل عنه، فحياته مقسّمة بين القرية والمدينة، بين المجتمع التقليدى والمجتمع العصري. ولعل الصورة التي تنطبع فى ذهنه لمجتمع القرية تدل على مدى انفصاله عنها، فقد ذهب لزيارة محمد، وأول ما يطالعه فى ساحة الدار، الرجال فى جانب والنساء فى جانب آخر، وبينهم بعض الخراف والماعز التي أحضرها أصدقاء محمد (الرجال والنساء والمواشى يكونون منظرًا واحدًا فى مخيلته). ويود الراوى أن يؤكد لنا أنه ليس جزءاً مما يرى، فيقول إنه دخل الغرفة التي كان ينتظر فيها محمد ويس ملاك الموت فوجده -ويضيف قائلاً بتهكم واضح- « محمد ويس، وليس ملاك الموت ». إن الراوى يود أن يخبرنا أنه عقلانى وعلمانى وحديث مثلنا، ولذلك فهو حينما يرى الحالة التي وصل إليها محمد ويس، يجد أنه من الضروري أن يفعل شيئاً.

ثم يخبرنا الراوى عن طبيعة علاقته مع الشيخ محمد سعيد، وهى لم تكن علاقة ود أو صداقة. فالشيخ من وجهة نظر الراوى كان خليطاً غريباً من البساطة والغباء والمكر، وكان

الراوى يحاول أن يكشف غشه وخداعه، ومن جانبه كان الشيخ يهاجم المدرس، ويتهمه بأنه يعلم تلاميذه الهرطقة وعصيان الخالق، وكثيراً ما كان يقول: « انظروا إلى سليل زين العابدين، حفيد زوج بنت النبی، الذى يزعم أن الأرض تدور حول نفسها! ».

لم تكن العلاقة إذن ودية بين الشيخ والراوى، ولذا قرر الأخير أن يضرب ضربيته، فذهب إلى محمد ويس وطلب منه أن يحمد الله، فقد جاءه جده زين العابدين فى المنام، وأخبره أن الأمر كله إنما كان بمنزلة اختبار له، وأنه أرسل له ثمرة من ثمار الجنة (لم تكن سوى ثمرة تين شوكى أحضرها الراوى معه من دمشق، وهى نوع من الفواكه لا يعرفه أهل القرية!). وطلب الراوى من محمد ويس أن يصلى معه ركعتين، وأن يقوم بتلاوة سورة النصر، حسب أوامر سيدنا زين العابدين، وأخبره أنه لو فعل ذلك فإن الله سيطيل عمره. إن الراوى فى حربه مع الشيخ آثر أن يتبنى الرؤية التقليدية، وأن يهزم الشيخ بسلاحه. فهو يزعم أن المعرفة التى يستند عليها - هو الآخر - من خلال أحلامه، وليس من خلال الملاحظة الموضوعية. وإذا كان الشيخ قد ألغى إرادة محمد ويس، فقد فعل الراوى ذلك أيضاً. إذ أنه لم يعطه فرصة ليفكر، بل دفع بالثمرة إلى فمه ونهض ليصلى معه، وحينما ذكره محمد أنهما لم يتوضأ بعد، قال له: فلنكتف بالتيمم حفاظاً على الوقت. وهذه لحظة كوميدية يرتطم فيها الشكل التقليدى بالمضمون الحديث!

ولكن نهاية القصة هى المفاجأة الحقيقية، فقد كان الراوى يتصور أنه قد حقق انتصاراً أكيداً على الشيخ، فلم تصعد روح محمد ويس إلى بارئها، ولم تُذبح الخراف والكباش التى كانت فى ساحة داره (ولنلاحظ مرة أخرى إدراكه لمحمد ويس وللماشية فى ذات الوقت وكأنهما على قدم المساواة)، بل اقتيدت كل هذه الماشية هدية من أصدقاء محمد ويس إلى ولى الله الأستاذ ناجى المدرس، سليل زين العابدين!

كان هذا هو ظن الراوى، ولكنه سرعان ما يتحقق من أن انتصاره لم يكن كاملاً، بل إنه ليتساءل هل كان انتصاراً حقاً؟ إذ أن عدد المصلين خلف الشيخ قد زاد، فقد انضم إليهم مصلٌ جديد هو الراوى نفسه، فمنذ لحظة الانتصار هذه، كان عليه أن يؤدى كل الفروض، بل وكان عليه أن يتوضأ بالفعل، لا أن يتيمم وحسب، فقد كان ذلك هو الثمن الذى دفعه للحفاظ على شرف سلفه زين العابدين بعد أن جاءه فى المنام. إن القصة تحتوى على مواجهة كوميدية بين المجتمع التقليدى والمجتمع المعاصر، ولكننا لا ندرى - والراوى نفسه لا يدري - النتيجة النهائية

لهذه المواجهة، فهي مبهمة إلى حد كبير. نعم، لقد أفلت محمد ويس من براثن الموت، ولكن ها هو ذا «المخلص العصري» ناجى المدرس يصلى فى خشوع مع الجماعة التقليدية.

ونجد فى قصة توما الخورى، الكاتب اللبناني: «نحن رجالك»، موقفًا متشابهًا، وإن كانت المعالجة مغايرة. تبدأ القصة فى جو عصري للغاية، موسم الانتخابات، حيث يشارك المواطنون فى عملية «صنع القرار»، ولكن بعد أول جملة يستخدم الكاتب صورتين تمهيدان لموقفه المهم فهو يقارن نشاط القرى غير العادى أثناء الانتخابات بالبيض الذى تم ضربه جيدًا، كما يشته حارات تلك القرى بخلايا النحل، أى أن الحركة الوجدانية هنا من الإنسان إلى الطبيعة (ومن العصر الحديث إلى المجتمع التقليدى)، فالعناصر المستمدة من العصر الحديث تدب فى الساء الطبيعى الأكثر ثباتًا وشمولاً. وبعد هاتين الصورتين يعود الكاتب مرة أخرى للحديث عن أهمية الانتخابات، وأهمية كل صوت يُدلى فيها، ولهذا السبب يحضر النخبون، مستخدمين كل وسائل المواصلات الممكنة: الحنير والثيران والجمال واللوريات والأنوبيسات (الحفلات). وأية عربة من أى نوع.

تتداخل إذن الأتباء، ويذهب السائحون إلى صندوق الاقتراع على ظهر الجمال، والسيد واضح، فعملية التحديث لم تتم بعد، سنة صرى قد تم رصفها، وأحدى لم تُرصف بعد، وهناك قرى لا يمكن بلوغها إلا عن طريق الهبوط (كأنهى ساملاً كما يقول الراوى)، إما سطلنة الفقرا أو بالهليكوبتر، وإلا فعلى المرء أن يترك ورسه كلُّه وكأنه يهبط مستسلم، لتصل إليها عن طريق دولة أخرى مجاورة.

فى وسط هذه الأشكال التى لم يكتمل بعد يظهر أبو فحل المسنن المحروسة، وهو خير رمز لهذا العالم، فهو أنوبيس - أى اله حرة من العالم القديم - ولكنه ينفذ هويته بالتدريج، إلى أن يصبح حراً من العالم التقليدى والطبيعى (وهذا هو الإبحاء العام فى القصة كما بيَّنا من قبل: من الإنسان إلى الطبيعة، ومن الحديث إلى التقليدى) فالأنوبيس ذاته يجرى أحياناً كالحيوانات، وأحياناً أخرى يصير كالصور، وحينما يسقط فى نهاية الأمر فهو يطير فى الهواء كالغزال، وحينما يستقر على أرض الوادى، فإن عجلانه تبدو وكأنها سيقان حيوان يرفس الفضاء. وحتى اسم «المحروسة»، اسم يليق بمركب شراعى جميل، أو دراحة على الأكثر. واسم السائق، أبو فحل، يشير إلى قيم تقليدية مثل العحولة والذكورة، وهى صفات ليست لها علاقة كبيرة بعملية قيادة السيارة، التى تتطلب عدداً من الصفات الشدية العديدة.

مثل الانتباه والحذر واتباع القواعد ومراعاة القوانين. وقد كُتب على الأتوبيس العبارة التقليدية: «الأسود لا يسود». وفي مساره لا يتبع الأتوبيس مساراً محدداً، كما هي الحال مع الأتوبيسات العصرية، إنما يتبع طريقاً فريداً للغاية، فهو قد يتوقف مرة ليشترى أحد الركاب سعة ماء، أو ليقضى طفل حاجته، ومرة أخرى ليشرب الركاب من عين يشتهر ماؤها بقدرته على شفاء المراءة. ويترك الأتوبيس مساره أحياناً لتوصيل سيده لمسافة قصيرة للغاية (عدة كيلومترات).. وهكذا. ولكن الأتوبيس واسع ورحب - كما يقول الراوى - سعة ورحابة قلب السائق. وهكذا تختفى وسائل القياس الرياضية، وتحل محلها وسائل قياس معنوية عاطفية.

ويزداد فقدان الأتوبيس لهويته العصرية حينما ننظر إلى الركاب، فقد تحولوا بالتدريج من مجرد كونهم ركاباً (أفراداً متفرقين)، ليصبحوا جماعة تقليدية، تربط أعضائها أواصر المودة والتراث المشترك، ينخرطون فى غناء المواويل بشتى أنواعها، وينغمسون فى رقص الدبكة، ثم يتناولون - ومعهم السائق - العرق، ثم يشتركون فى مأدبة يقتسمون فيها طعامهم. وهكذا، بعد أن اختفت الحدود الخارجية للأتوبيس، اختفت أيضاً أية حدود داخلية، فالملكية الخاصة للطعام محل محلها الاقتسام، وذوات الركاب المنفصلة المستقلة ذابت، ثم تداخلت عن طريق الغناء والرقص الجماعى. وماداً عن الانتحابات نفسها؟ حينما يمر الأتوبيس على بلدة المرشح يهتف الجميع: «كلنا رجالك، زعرور به» وهو غناء لا يختلف كثيراً عن المواويل، ينتج عنه فقدان لذات المنفصلة وامتزاج الجماعة. وحسب يظهر «زعرور به» تطلق النيران من السنادق، التى تعود إلى عهد نابليون بونابرت أو قبله بقليل، ويهتف الركاب هتافاً يكفى لإسقاط أسوار أريحا (وهى إشارة إلى العهد القديم)، ثم يحتل الهتاف بأصوات الحيوانات والطيور.. أو على الأقل يقرعها.

ومن الواضح أن الراوى لا يعترض كثيراً على هذه الروح الجماعية وهذا الاعتزاز بالتراث، ولكن المشكلة فى تصويره أن كل هذا يتم فى الأتوبيس، الموقف المناسب فى المكان غير المناسب! وقد أطلق الراوى التحذيرات من البداية. فمن بين الركاب نقابل أم سليمان، أرملة أحد السائقين، والذى نجا بأعجوبة حينما سقط الأتوبيس الذى كان يقوده فى الوادى (ولكنه مات من فرط الحزن فيما بعد). ويخبرنا الراوى كذلك أن الطريق ملتو معلق فى الهواء! بل إن كثيراً من الركاب خامرهم الإحساس بشئ من الخوف، ولكنهم تغلبوا على مخاوفهم. وحينما تبدأ طقوس شرب العرق (التي تصبح بمعنى من المعانى طقوس الهلاك) يحتج على ذلك أحد

الركاب، ولكن مساعد السائق يقول: إن أبا فحل لا يفقد وعيه، حتى لو شرب برميلاً كاملاً. وحينما يلاحظ بعض الركاب أن السائق نسي دوره العصري كلياً كسائق، وانغمس في بعض النشاطات الإنسانية التقليدية، مثل ملاعبة الحسناء التي تجلس إلى جواره، ومحاولة اختطاف قُبلة منها، فإنهم لا يحتجون، بل يقلده أحدهم (ويحاول اختطاف قُبلة من جارته). ويصبح الآخر متمنياً للسائق حظاً سعيداً! أى أنهم هم أيضاً يتخلون عن صفتهم كركاب (شئ محايد، غير شخصي، مجرد جماعة تعاقدية)، ويتحولون إلى شئ آخر (أعضاء في جماعة تراحمية يحبون ويكرهون). ومن أكثر التعليقات سخرية على أحداث القصة، الموال الذي يذيعه الراديو:

لولا عيونك ما جينا

وصلتينا لنصف الدير

وقطعتى الحبل فينا.

وهو موال شعبي تقليدي جميل، ولكنه يصف الكارثة التي على وشك الوقوع، ولم يكتف الراوى بتنبيه القارئ إلى أسباب الكارثة قبل وقوعها، بل غرس شخصية واحدة عصرية داخل الرواية تشبه من بعض الوجوه « ناجى المدرس »، فهو غريب مثله، يحذر وينذر، ولكنه يصعب محط السخرية بسبب موقفه، ثم يسقط الأتوبيس فى الوادى والراديو لا يزال يذيع الموال الذى يشكو فيه المغنى من لوعة الهوى، ثم يتوقف فجأة، لا ينجو من السقطة سوى الغريب العصري الذى يخرج من الأتوبيس، ثم يصفق بكلتا يديه هاتفاً: « كلنا رجالك، زعرور بيه »، ويقضى بقية أيامه فى مستشفى المجاذيب!

والنهاية كما نرى مبهمة أيضاً، بل إن الراوى (أو الكاتب) يتعمد إغراقها فى الإبهام، فالكارثة توصف بطريقة جميلة، إذ يسقط الأتوبيس كالغزال، وتعليق الراوى ليس لاذعاً، بل هو تعليق هادئ فيه شئ من السخرية، وشئ من الرثاء والحب، تختلط فيه النبرة العلمية المحايدة بالنبرة العاطفية. كما أنه يجب أن نتذكر أن الركاب قد « حسدوا » الأتوبيس فى بداية القصة، ولعل سقوط الأتوبيس هو نتيجة للحسد! وبذا تكون النهاية مبهمة كنهاية القصة الأخرى، حيث يقف الغريب « المنتصر » فى الصف، يركع مع الراكعين ثم يسجد!

ويلاحظ الموقف نفسه والإبهام نفسه فى قصة الطيب صالح، الكاتب السودانى، « دومة ود

حامد». ولكن إذا كان الراوى فى قصة عبد السلام العجلى هو «الغريب العصرى»، وإذا كان الراوى فى قصة توما الخورى يحاول أن يبقى موضوعيته قدر إمكانه (بينما يؤدى دور الغريب العصرى إحدى الشخصيات الثانوية)، فإن الراوى فى قصة الطبيب صالح ينتمى إلى المجتمع التقليدى. أما الغريب العصرى فهو شاب صغير السن، لا يفعل شيئاً سوى أن يستمع، وبأدب جم لحديث الراوى، الذى هو أقرب إلى «المنولوج» منه إلى «الديالوج». يبدأ الراوى برسم صورة قائمة لمجتمع القرية التقليدى، الذى تغطيه أسراب النمّة شتاءً، ويهجم عليه ذباب البقر صيفاً. أما إذا كان الوقت لا صيفاً ولا شتاءً؛ «فلا تجد شيئاً». ومرة أخرى نلاحظ الحركة من الإنسان إلى الطبيعة، إذ يقول الراوى: «نحن ننام حين يسكن الطير، ويمتنع الذباب عن مشاكسة البقر، وتستقر أوراق الشجر على حال واحدة، ويضم الدجاج أجنحته على صغاره، وترقد الماعز على جنوبها، تجتر ما جمعه فى يومها من علف. نحن وحيواناتنا سواء بسواء: نصحو حين تصحو، وننام حين ننام، وأنفاسنا جميعاً تتصاعد بتدبير واحد». أما فى المدينة فالأمر جدّ مختلف، إذ يمكن للمرء أن يسمع الإذاعة، ويذهب إلى السينما، وأن يتمتع بنور الكهرباء. وفى تنعيم لفظى ينم عن الانتماء الكامل للعالم التقليدى، يقول الراوى للشاب اليافع، إنه ولا شك سيرحل عن هذه القرية التى يعيش فيها الناس «على السّتر»، قوم «أصبحت جلودهم ثخينة من فرط المشقة، ولكنهم اعتادوا هذه الحياة، بل إنهم فى الواقع يحبونها».

نعم سيرحل الشاب، ولكن الراوى يود أن يريه شيئاً واحداً جوهرياً: «شئ واحد نصير أن يراه زوارنا». إنها بمثابة المتحف، وإذا كان المتحف هو المكان الذى يحفظ فيه «تاريخ القطر والأجداد السالفة»، فإن هذا الشئ ولا شك له دلالة مماثلة، إنها دومة ود حامد، شجرة «تقف شامخة برأسها إلى السماء وكأنها صنم قديم، أو مهر جامع، ضاربة بعروقها فى الأرض، ترسل بظلالها على النهر تارةً وعلى الأرض المزروعة تارةً أخرى، وكأنها «عقَابُ خُرَافى باسط جناحيه على البلد بكل ما فيها». وهذه الدومة لم يزرعها أحد، بل نمت وحدها، ولذا فإن كل جيل يجرى يجردها وكأنما وُلدت ونمت معه. ولم لا؟ والدومة مستقرة فى عقل أهل القرية، تظهر لهم فى أحلامهم، ويقومون بزيارتها كل يوم أربعاء ليزبحوا نذورهم، وهى تستجيب دعاءهم وتنجز لهم المعجزات (كأن تشفى المرضى الذين استعصى عليهم الداء، أو الذين لا يمكنهم أن يصلوا إلى الطبيب فى المدينة). وتاريخ الدومة هو أيضاً تاريخ عجائبي، يقصه الراوى على هذا الشاب اليافع.

الدومة إذن رمز لجماعة تراحمية تقليدية، متماسكة الأطراف، مؤمنة بالأسطورة. ولكن العصر الحديث لا يترك القرية وشأنها، إذ تقرر الحكومة «الاستعمارية» إقامة «مكنة الماء» فى موضع الدومة، ولكن أهل القرية «هبوا عن آخرهم هبة رجل واحد، وأعانهم الذباب أيضاً. (ذباب البقر)، فطردوا مندوب الحكومة، ولم تأت مكنة ماء ولم يأت مشروع، «ولكن بقيت لنا دومتنا». ثم جاء «الحكم الوطنى» وقرر أن ينشئ محطة تقف عندها الباخرة، لتوفر على السكان مشقة السفر نصف يوم كاملاً للوصول إلى المحطة فى البلدة المجاورة. ولكن حينما يحضر مندوب الحكومة بالنبأ السعيد لا يقابل بالترحاب، وإنما بوجوه مترقبة، لأن الباخرة تمر عليهم يوم الأربعاء، وقد أخبرهم الموظف أن الموعد الذى سيحدد لوقوف الباخرة فى محطاتهم سيكون فى الرابعة بعد الظهر، وهو الوقت الذى تزور فيه القرية ضريح ود حامد عند الدومة: «ونأخذ نساءنا وأطفالنا، ونذبح ندورنا، نفعل ذلك كل أسبوع». وحين يطلب منهم الموظف تغيير يوم الزيارة، تقع الواقعة! ولا تقف الباخرة عند القرية، ويبقى أهلها يذبحون ندورهم كل يوم أربعاء، «كما فعل آباؤنا وآباء آبائنا من قبلنا». وليكن الأمس مثل الغد، وبدلاً من التطور ندور فى حلقات!

ويبدو أن الحكومة الوطنية «الديمقراطية» حلت محلها حكومة وطنية مستبدة وقوية، قررت إنشاء المحطة وإزالة الدومة بالقوة، فقاوم أهل القرية فرجاً بعشرين رجلاً منهم فى السجن، ثم أفرج عنهم فجأة، ووجدوا أنفسهم أبطالاً شعبيين. إذ أن الحكومة الوطنية العسكرية قد حلت محلها حكومة وطنية جديدة ديمقراطية، تحترم حقوق الإنسان، ووجد أبطال القرية أنفسهم وسط الخطب النارية الرنانة المعتادة. وحضر بعض الرؤساء والنواب، وأقاموا نصيباً تذكاريًا تحت الشجرة، واستنكروا طغيان الحكومة السابقة، التى تتدخل فى معتقدات الناس، فى أقدم الأشياء المقدسة عندهم. ومن الخطب نعلم أن دومة ود حامد كانت السبب فى سقوط الحكومة المستبدة، وبذا أصبحت «دومة ود حامد رمزاً ليقظة الشعب». والوصف هنا مفعم بالسخرية، فهذا العالم الجديد الذى ينقض على القرية ودومتها وأهلها لا يكثر بها كثيرًا، ولا يحترم علاقاتها الإنسانية الوثيقة؛ ولذا فبعد الخطب والنصب «عادت حياتنا إلى سيرتها الأولى، لا مكنة ماء، ولا مشروع زراعة، ولا محطة باخرة. وبقيت لنا دومتنا تلقى ظلها على الشاطئ القبلى عصرًا، ويمتد ظلها وقت الضحى فوق الحقول والبيوت حتى يصل إلى المقبرة، والنهر يجرى تحتها كأنه أفعى مقدسة من أفاعى الأساطير!». وهذه هى نفس الكلمات

التي استخدمها الراوى فى وصف الدومة فى بداية القصة، لم يزد على الدومة سوى « نُصِب رخامى وسور حديدى وقبة ذات أهلة مذهبة »، نتيجة لمحاولات الحكومة الوطنية الجديدة أن تكسب تأييداً شعبياً. فبين الحكومة الاستعمارية، والوطنية الديمقراطية، والوطنية المستبدة، والوطنية الديمقراطية الجديدة، لم تكن القرية وأهلها ودومتها سوى شىء أو موضوع، وليس كياناً إنسانياً حياً له قوانينه الخاصة، يجب التعامل معه باحترام.

وفى نهاية القصة يتفوه الغريب العصرى ببضع كلمات، سائلاً عن الطلمبة والمشروع والمحطة، ومتى سيتمكن إنشاؤها، « حين ينام الناس فلا يرون الدومة فى أحلامهم، ومتى يكون ذلك؟ ». وهنا يخبرنا الراوى عن تفاصيل من حياته، تدل على أن الصراع بين الجديد والقديم ليس خارجياً، وإنما يدور داخل القرية ذاتها، إذ نعرف من الراوى أن ابنه قد هرب إلى المدينة ودخل المدرسة رغم أنفه، ومع هذا « أدعو أن يبقى حيث هو فلا يعود ». ثم يعبر عن رغبته فى أن يتكاثر أمثاله « الغتيان الغرباء الروح » فى القرية.. « فلعلنا حينئذٍ نقيم مكنة الماء والمشروع الزراعى.. ولعل الباخرة حينئذٍ تقف عندنا.. تحت دومة ود حامد ».

ولكن ماذا عن الدومة، هذا الصنم، هذا العقاب، ربة المكان، هل ستجتث من مكانها؟ يحيب الراوى: « لن تكون ثمة ضرورة لقمع الدومة، ليس ثمة داع لإزالة الضريح، الأمر الذى فات هؤلاء الناس جميعاً أن المكان ينسع لكل هذه الأشياء.. يتسع للدومة والضريح ومكنة الماء ومحطة الباخرة ».

وهكذا تنتهى القصة بانفصال الحديث عن القديم، ولكن مع هذا يتحدث الراوى التقليدى مع الغريب العصرى، وي طرح - على مستويى النظرية والرؤية - إمكانية التصالح بين الماضى والمستقبل، حتى لا تنتهى إلى ماضٍ دون مستقبل (كما حدث للقرية)، أو مستقبل دون ماضٍ، (كما يحدث فى بلدان الغرب). ولعله ليس من قبيل المصادفة أن الراوى فى هذه القصة - على عكس القصتين الأخرين - ينتمى إلى العالم التقليدى، ولذا فنحن نرى الأحداث من خلال عينيه، أى أنه يصبح الذات النشطة، وليس موضوع التأمل والدراسة. ولأنه الذات النشطة فبوسعه - فى خياله على الأقل - أن يتخطى عالم الاثنينيات وي طرح تصوراً لعالم أكثر تركيباً، وهو ينجح فى هذا لأنه يراقب الدنيا من حوله بذكاء شديد، لا ينكر شيئاً مجرد أنه يختلف مع رؤيته، وإنما يصف لنا ما حدث وما يحدث بحيادية وحب. وهذا على عكس الراوى فى القصة الأولى الذى يشعر بالغيرة عن عالم القرية، ولا يُكن كثيراً من الاحترام لها أو لأهلها. ولذا حينما

تبتلعه القرية والعالم التقليدي وآلهة المكان لا يفهم ما يحدث له، ولا يملك إلا أن يتحكم على نفسه، كما تهكم على القرويين من قبل. وتنتهى القصة بابتسامة حائرة.

وتنتهى قصة الطبيب صالح أيضاً بالراوى ينظر إلى الغريب الجديد نظرة « لا أدري كيف أصفها، ولكنها أثارت فى نفسى شعوراً بالحزن، الحزن على أمر مبهم لم أستطع تحديده »، ولكننا يمكننا التخمين. نعم، سيتزوج القديم والحديث، وسينشأ العالم المركب، وستظل الدومة كلاً من القرية والمكنة. ولكن الراوى يعلم جيداً أن عالمه هو - بكل عظمتة وضيق أفقه - سيمر ويذوى، ولن يبقى منه سوى الذكرى، وهذا لا شك يثير الإحساس بالاغتراب، وبذا ترفض القصة وبضراوة أن تستكين إلى أية حلول، حتى ولو كانت مركبة، ولذا فهى رغم النهاية السعيدة نسبياً قصة حزينة تنتهى بالرتاء.



ما حاولت إنجازه فى هذه الدراسة، هو تتبع نموذج « الغريب العصرى » فى ثلاث قصص قصيرة عربية، وتكرار النمط هو أكبر دليل على أنه ليس وليد المصادفة، وإنما هو تجسيد لرؤية اجتماعية، تعبّر عن نفسها من خلال أعمال هؤلاء الكتّاب، ويمكن أن نتتبع النمط نفسه فى أعمال وأشكال أدبية أخرى. ولكن لنكتف بهذه الأعمال الثلاثة، ولنحاول الآن أن نكتشف الأسباب التى أدت إلى تكرار هذا النمط، الذى يكشف عن موقف مبهم من التصنيع والتحديث.

١- من الأمور البديهية التى يؤمن بها معظم الدارسين الآن أن الواقع فى حالة حركة دائمة، وأن التغير هو سمة الوجود الإنسانى. ولكن الحركة والتغير درجات، ويمكننا القول: إن مجتمعات العالم الثالث تمر « بمرحلة انتقالية »، بل إننى أقصّل دائماً التحدث عن دول العالم الثالث على أنها « مشروع حضارى »، وأنها مجتمعات فى طور التكوين، لا هى تقليدية ولا حديثة، لا هى زراعية ولا صناعية، بل هى لا تزال فى طور التشكل. وهذه القصص الثلاث التى درسناها تعكس هذه الحقيقة بشكل مباشر، إذ تدوب حدود الأنوبيس ليصبح غزلاً، ويهرب ابن الراوى التقليدى إلى الخرطوم ليدرس، وتنتهى القصة الثالثة بالدومة تظلل المكنة، ويصلى ناجى المدرس وراء الشيخ بعد أن انتصر عليه.

٢- لعل مخاوفنا من العصر الحديث لا تنبع من معرفتنا بسيناريو التحديث وحسب، وإنما من إدراكنا عواقبه أيضاً. فنحن نقرأ الصحافة الغربية وندرس المجتمع الغربى، وغير

تكثر ما سكت. يؤمن أعضاؤه بمجموعة من الفهم، عالم يشبه - من بعض الوجوه - المجتمع
الفسيفسائي ويعبر الرؤية عن نفسها - على مستوى الشكل - في استخدام الرموز الكونية.
والإشارات المتكررة للمسحمة، والعودة للأسطورة، وهي أشكال وجدت طريقها للأدب العربي
بصفتها، وأثرت دور شك في رؤية كناننا لعملية التحديث.



رواية (السيد من حقل السبانخ)

د. صبرى موسى والمدينة الفاضلة التكنولوجية

أصبح الاستنساخ أحد الموضوعات الأساسية التى تتناولها الصحف والمجلات ووكالات الأنباء. وما لم يدركه الكثيرون، أن قضية الاستنساخ هى فى الواقع جزء من قضية العلم المنفصل عن القيمة. وتعير عما يستلزم البيوتوبيا التكنولوجية التكنوقراطية، أى تلك المدينة الفاضلة المنظمة علميًا، والتى تم التحكم فى كل عناصرها، بما فى ذلك سكانها، والتى تديرها نخبة حاكمة من العلماء والفلاسفة العقلانيين الماديين.

وقد تناول الروائى المصرى صبرى موسى هذه القضايا فى روايته السيد من حقل السبانخ، والتى هى رواية من نمط الخيال العلمى، تقدم رؤية مستقبلية للعالم بعد أن يحقق العلم انتصاره الكامل على الطبيعة، وبعد أن يتحكم فى قواها الضرورية، وينجح فى إشباع كل احتياجات الإنسان. لقد «تحقق كل شئ» من خلال البؤرة الأنومانية العلمية التى وصلت بالإنسان إلى «عصر العسل»، وأسس الإنسان مدنيته العلمية الفاضلة، والتى لا تختلف كثيرًا - فى تصورنا - عن بيوتوبيا كامبانبلا وفرانسيس بيكون، مع فارق طفيف وهو أن بيوتوبيا فرانسيس بيكون - على سبيل المثال - كتبت فى بداية المشروع العلمى، حينما كان الإنسان يحلم بالتحكم فى كل شئ، أما السيد من حقل السبانخ فقد كتبت فى نهايات القرن العشرين (١٩٨٧م)، حينما اكتشف الإنسان أن الحلم قد تحقق، وأنه فى واقع الأمر كابوس.

فالرواية لا تبشر، وإنما تحذر وتنذر، وتقدم تعريفًا للنموذج العلمانى (المادى) بعد تحقيقه المتوقع، وتكشف لنا ما سيحدث للإنسان فى حضارة أُسست على العلم والرؤية العقلانية المادية وحسب. ويبدو أن الرواية تذهب إلى أن ما سيحدثه مع تزايد انتصارات العلم وهيمنته، هو تزايد معدلات نزع القداسة عن الإنسان والطبيعة، وإزاحة الإنسان عن المركز، ورؤيته فى

من المرحمة بسببه المادية كمنه، حتى إنه أصبح شيئاً بين الأشياء، لا يتجاوز قوانين
 المرحمة / المرحمة / أي أنه يتم تحكّم الإنسان ورده إلى ما هو دونه، أي المستوى الطبيعي / المادي
 وصغر الرواية بسبب «هومو» (أي الإنسان)، وأما تلقينه به السيد من حقل السبانخ،
 دوره بعد في حقل السبانخ الموحّد (كل شيء في ذلك العالم الواحدى موحّد، دون أن يكون
 موحّد فهو عالم لا موحّد فيه أية قوة متصورة للمادة). ولأدع الرواية ذاتها (والراوى) يصفان
 هذا العالم مع بعض ضعف من جانبى. لم يحقق هذا العالم ما حققه من إنجازات من
 خلال تطوره منذ وُلد من خلال اندماج الاتجاه الطبيعى الذى تسير فيه المادة المتطورة والحياة
 متصورة أبداً وهى لا تنقل من السبيل إلى المركب، من مراقب تنظيم دنيا غفوية، إلى
 مستويات أعلى فأعلى من التنوع والتخصص، وإلى استخدام متزايد للآلات والعلم
 والتكنولوجيا، إلى أن ينتهى الأمر بأن يتم التحكم فى كل شيء، فمسيطرة تلك القرون من
 استخدام اختراعى التكنولوجيا وتصوّراتها أدت إلى القضاء على جميع الميكروبات،
 وأسبب الضرر الشفة، وأمكن تصبى كل شيء، وأصبح الإنسان حراً بكل ما تحمله تلك
 سكة من معرّ منسعة ما فى ذلك غلبت الوفاة والولادة.

وهذا هو الوجه العام وراء كل التوجّهات التكنولوجية التكوينية: إن الإنسان من
 خلال التحكم العصى التكنولوجى الكامل سصل إلى الحرية الكاملة ولكن الإنسان يكتشف
 تدريجاً أن سبوح الكائن والنمل الأعلى وراء عملية التنظيم العصى - حسب القاعدة العامة
 واتجاه الصبغى - هو محتعات النحل والنمل الأبيض التى وصلت إلى حالة عالية من النظام،
 ونرى حققت بقاءها المستمر عن طريق إخلاصها الفصى للقائى الطبيعى، فهو عالم «رشيد»
 تماماً. يسرى عنه ما يسرى على العالم من قواعد الصلعة، كل لحظاته خاضعة للبرمجة، كل
 شيء يتم التحكم فيه بعناية فائقة، بحيث أصبح يسوده نظام عام، هو تجسيد للقاعدة العامة
 والاتجاه الصبغى، القوة الدافعة الحية فيه هى الآلة، فالإنسان يعيش حالة على الآلات التى
 تغذى نفسها بالعلومات، والآلات التى تنظم نفسها بنفسها، وتضع لدايتها برامج العمل، وتجدد
 وتصرف فى هذه البرامج أيضاً، حسب النتائج التى تتوصل إليها. بل إن هذه الآلات قد أصبحت
 تخرع بعضها بعضاً، فهى تضع التصميمات لآلات أخرى يستلزمها سير العمل، دون تدخل من
 البشر. لقد اخترع الإنسان الآلة التى تفوقه قدرةً، وكانت هذه الآلة فى بداية الأمر تنحنى للعقل
 البشرى، ولكن عبر مسيرة الإنسان التكنولوجية السريعة، كفت تلك الآلة عن الانحناء منذ زمن

طويل! إذ أصبحت الآلات عاقلة، لها قدرتها على الاختراع ووضع التصميمات واختزال الخبرات السابقة! بل إن عملية تقليد الشعور تُجرى فى هذه الآلات من أزمنة طويلة، وعلى نطاق يتسع بشكل مرعب، دون أن يعترض أحد، وأبسط مثال على ذلك، أجهزة التدفئة التى تقوم تلقائياً بتعديل الحرارة كلما شعر الإنسان بالحاجة إلى ذلك، بل إن كثيراً من هذه الآلات - فى هذه البيوتوبيا التكنولوجية التكنوقراطية - تشعر بالملل، وتمتنع عن الإصغاء، بل وترسل بصورة أنوماتية رسائل احتجاج إلى منطقة البث المركزى، إذا وصلتها معلومات متكررة أو خاطئة. فالعقول الإلكترونية الحديثة تقوم بكثير من الوظائف التى كانت من اختصاص الدماغ الإنسانى، كالإدراك وتصحيح الخطأ ذاتياً، والتكيف، والتعليم، والاستدلال.

فى هذا العالم ينكمش الإنسان ويضمّر من خلال عمليات التطور والتطوير، إلى أن يتم التوصل إلى بشر عقلانيين بالكامل، وتتجلى سمات ذلك «الإنسان العقلانى» المادى حسب رؤية الرواية - موضع الدراسة - فيما يلى:

١- جميع مبررات الجريمة قد انتفت وانقرضت، وأصبح ما يمكن أن يحدث مجرد خطأ وليس خطيئة، خطأ يحب معالجته وليس معاقبته، بل إن هذا الخطأ نادراً ما يحدث، لأن النظام قد أحكم إدارته لكل شىء!

٢- الإنسان لا إرادة له ولا باطن، فمع احتفاء السر والسيطرة على الإنسان من الداخل والخارج اختفى عالم الإنسان الداخلى، وانغبت بذلك إرادته، فحينما يتم استجواب شخص ما، فإنه لا يُطلب منه أن ينطق بالإجابة عن الأسئلة، لأن الذبذبات التى تصدر عن حرارته الجسدية - فور انفعاله بالأسئلة - سوف يتم نقلها عن طريق عديد من الأجهزة الإلكترونية المركبة فى المقعد الذى يجلس عليه وفى الأرض وفى الجدران، بل وفى سقف الغرفة نفسها. وحينما تنشأ مشكلة نفسية أو فكرية فإنه يتم علاجها كيميائياً، عن طريق حقن الخلايا العصبية؛ لتصويب عمليات الاستقبال والشعور لديهم، بحيث تعود لهم جميعاً السيطرة العاقلة على أنفسهم! وفى مثل هذا الإطار لم يعد النظام فى حاجة إلى نوع من المراقبة أو المباحث أو المخابرات لمراقبة الناس وضمان تصرفاتهم، وانتهت فكرة العقاب (تماماً كما انتهت فكرة الخطيئة).

٣- أصبح الإنسان عقلاً محضاً، إذ سيطر الإنسان العقلانى على جسده سيطرة تامة، لا مجال فيها للعواطف، وأصبحت كثير من غرائزه لا أهمية لها فى تلك المرحلة «المتقدمة» من تطوره.

٤- لم تعد للإنسان حدود فردية متعينة، فهو جزء لا يتجزأ من النظام القائم (نتاج عملية التطور في نطاق القاعدة الطبيعية / المادية العامة في إطار الاتجاه الطبيعي)، بعد أن نجح هذا النظام في أن يجعل عقول الأشخاص تعمل بغير إرادة من أصحابها، وأن تتفاهم مستقلة عن ردود أفعال أصحابها، أي أن الإنسان أصبح كائنًا اجتماعيًا كاملاً كما يريد النظام: الفرد للمجموعة، والجزء في خدمة الكل.

٥- ظهرت نخبة علمية تدير هذه المدينة التكنوقراطية الفاضلة، وتتحكم في كل صغيرة وكبيرة، أما غالبية الناس ممن لا يشغلون المراكز القيادية، فمطلوب منهم سهولة الانقياد وقلة الذكاء والمهارة الخالية من العاطفة! مهارة الأداء الغريزي (أي أنهم يشبهون الإنسان الطبيعي تمامًا) وكما هي الحال في المجتمعات الحديثة، وفي عالم النحل والنمل أيضًا، فهم ينقسمون إلى: «سوبرمن Supermen، وسبمن Submen»، إلى ما فوق البشر وما دون البشر. كل هذا يعنى أنه تم «تشبيه» الإنسان تمامًا ونزع القداسة عنه (وينبغي ملاحظة أن السوبرمن ليسوا أحرارًا بالمعنى الإنساني، فهم أيضًا يتبعون القانون العام، ولكنهم أكثر إدراكًا).

٦- أصبح الإنسان -في نهاية متتالية التطور هذه- آلة حسنة الصنع، متحركة مبتسمة، يترك نفسه للحياة السهلة اللذيذة، كقطعة خشب متساوية مع غبار مائى دونما إرادة (فهو شئ بين الأشياء).

وتتضح الصورة تمامًا حينما نعرف طبيعة إله هذا العالم، القوة التى نتحكم فيها: «عقل إلكترونى شامل يعرف كل شئ»، ويستطيع الإجابة عن جميع الأسئلة، أى أنه عصر التحديث المادى والتقدم التكنولوجى الذى مات فيه الإله، إذ حل محله عقل إلكترونى، كما مات فيه الإنسان، إذ حلت محله آلة حسنة الصنع، وماتت فيه الطبيعة وأصبحت مادة ميتة خاملة.

هذه الرؤية المظلمة للكون (للإله والطبيعة والإنسان) فى رواية السيد من حقل السبانخ تعبر عن نفسها فى أشكال التنظيم الاجتماعى. تخبرنا الرواية أن النظام توصل إلى نظام عام، لتوزيع العمل والطعام والدفع والسكنى والتعليم والفن والكماليات الوفيرة. وأمكن تنظيم عمليات الوفاة والولادة والتعليم، فهو نظام شيوعى حق، ألغى الملكية الفردية كطريقة من طرق التحكم الكامل والترشيد المادى الشامل. وتمتد عملية الترشيد لتصل إلى المؤسسات الإنسانية كلها؛ الحب والزواج والولادة، ليتم تفكيك الوظائف المختلفة وفصلها بعضها عن بعض، حتى

يمكن تحسين الأداء ويزداد التحكم. ويتضح هذا تمامًا في فصل الجنس عن الإنجاب وعن تربية الأطفال، ففي المجتمعات «المتخلفة» عادةً ما يضاجع الرجل زوجته في إطار إنساني من المودة والطمأنينة، وينجبان أطفالاً ويقومان على تنشئتهم، أما في عالم السيد من حقل السبانخ فالأمر جد مختلف، ولنبداً بالحب: يكتشف هذا المجتمع المنضبط أن الحب يعبر عن عواطف فردية باطنية غير مضبوطة، لا يمكن قياسها أو التحكم فيها، لأن الحب ينتمي إلى عالم الباطن (والغيب) المتخلف، الذي لا يمكن التحكم فيه، أما الجنس فينتهي إلى عالم الظاهر الكمي. ولحل مشكلة الحب وحتى يتحول إلى جنس يمكن التحكم فيه، أسس النظام ما يسمى «صالون الحب»، أي «صالون الجنس»، وأحياناً يُدعى «صالون الحب الحر»، أي «الجنس الحر»، وفي هذه الصالونات يتحول الحب إلى جنس، والجنس إلى رياضة جنسية، فالمتعة متعة مادية محضة، تأخذ شكل رياضة جنسية متقدمة (تحل محل الممارسات التقليدية المتخلفة). ويقوم بتصريف الكهرباء الاحتكاكية أو الساكنة المخزونة في العضلات. وهذا لا يؤدي إلى أية متعة، وإنما يقوم بعملية تصفية للذهن والحواس، وبعد ممارسة هذه الرياضة لا يشعر الإنسان بعدها بأية حاجة للحب (ومع هذا يمكن لأحد أعضاء هذه المدينة الفاضلة من الذكور أن يساعد إحدى الإناث على ممارسة هذه الرياضة. والعكس صحيح!).

ولكن يلاحظ النظام أن هذا الجنس المادي المحايد الرياضي -الذي يفرغ الشُّحْنَ الكهربائي ولا يحقق متعة أو طمأنينة- لا يكفي، ولذا فإنهم يعودون إلى التركيز على صاء، الذي شعر هو الآخر بالسأم من الممارسات الجنسية المستمرة، فبحث عن وسائل جنسية للإثارة أكثر عنفاً وتطرفاً، ولذا شجع النظام مبادئ صالونات الجنس الحر على القيام ببعض الأفعال العنيفة والمؤلة أحياناً، والتي يقومون بها في تلك الرياضات الجنسية، فهي تعويض طبيعي عن الحرمان من الألم، بعد أن حقق النظام للبشر أمناً دائماً، وكفل لهم الحماية الكاملة من الآلام القديمة كلها.

وهكذا تحرر الجنس من الإبهام ومشاعر اللذة والطمأنينة والحب، وأصبح نشاطاً مادياً يمكن التحكم في مقدار اللذة والألم المسموح بهما، ويمكن مراقبته مراقبة التيار الكهربائي الذي يسري في السلك أو في الجمادات. وتحرر الجنس أيضاً من الزواج والأسرة، باعتبار أن المؤسسة الزوجية «انتهى دورها الاجتماعي والاقتصادي والسياسي منذ قرون عدة». ومع ذلك تم الاحتفاظ بلافتة تعلق على منزل كل اثنين يعيشان معاً، وتم الاحتفاظ بالإطار الشكلي

لتحقيق الرفقة، ولكن لجان التحقيقات الآلية قد تبينت أنه فى عش تلك الرفقة -التي ما يزال النظام يسمح بها- تولد كل مشاعر التخلف والارتداد، التي تطرأ على المجتمع بين الحين والحين، حيث لوحظ على جميع الذين اعترتهم حالات التوقف أو الانقطاع عن تيار الحياة المرسوم، أنهم لا يترددون على صالونات الحب الحر، ويرتبطون عاطفياً بالأشياء، مما يعنى وجود الميل للمتلاك، أى أنهم يمارسون الإحساس بالحب، وليس الرغبة الجنسية الكهربائية.

كما توصلت اللجان الصحية الفرعية إلى أن الزواج يخلق -فى كثير من الأحيان- مناخاً خصباً للمشاعر الفردية، حيث يخلق تكرار المعاشية نوعاً من استقطاب الشعور تجاه شخص واحد، وبإلغاء هذا الزواج، فإن الشعور الفردى سوف يتحول تلقائياً إلى مجاله الطبيعى، تجاه المجموعة البشرية بأكملها، بحيث يصبح الإنسان حيواناً اجتماعياً كاملاً لا باطن له، يمكن وضعه بسهولة فى تيار السيولة الشاملة.

تحرر النشاط الكهربائى (الذى كان يسمى فى الماضى الحب والجنس) من الزواج ومن الأحاسيس الفردية والرغبة فى الطمأنينة، وانفصل حتى عن الولادة، إذ اكتشف أهل هذه المدينة الفاضلة أنه لا بد من تحرير المرأة تماماً من عملية الولادة والأمومة؛ ولذا توقف أهل اليوتوبيا عن استعمال الرحم الإنسانى التقليدى « ذلك العضو السريع العطب فى إنجاب الأطفال، وأوكل الأمر إلى الأنابيب »، فهي عملية أكثر كفاءة. كما أن المرأة تتحرر بذلك من الشعور بمعجزة الخلق هذه، فهي باستطاعتها متابعة نمو الجنين داخل أنابيب معامل الولادة، لحظة بلحظة، ويمكنها مشاهدة ولادته وإخراجه من الرحم الصناعى الشفاف إلى الحاضنة الآلية، وفى تلك الحالة فإنها سوف تدرك معجزة الخلق على حقيقتها فعلاً، إدراكاً عقلياً، فهي عملية بيولوجية مادية محضة، لا قداسة لها ولا أسرار فيها، تجعل الإنسان يدرك أنه لا يختلف عن أى كائن آخر، فالإنسان يبدأ حياته كخلية واحدة تعيش وتنمو فى سائل ملهى، بكيفية هى تكرار لرحلة التطور التى قطعها أسلافه خلال ألف مليون سنة.

وقد نجح النظام تماماً فى إقناع الناس بموقفه من الجنس والولادة، حتى إن معامل الولادة تحتوى فى مخازنها على مئات الملايين من خلايا الإخصاب، المأخوذة من المواطنين الذكور، ومئات الآلاف من البويضات المستعدة للتخصيب، والمأخوذة من المواطنات الإناث، وكل خلية أو بويضة تحمل رقم صاحبها أو صاحبته، ويتم تخصيصها فى تلك المعامل حسب المواعيد التى تقررها « لجنة ترتيب المجتمع » لإنجاب الأفراد.

أما هؤلاء الذين يشعرون بالهفة للإنجاب، فيمكنهم زيارة جنينهم لمتابعة نموه فى أنابيب معامل الولادة، بل إن عددًا كبيرًا من المواطنين يُمضون إجازتهم الأسبوعية هناك بالقرب من مواليدهم. ولكن مع هذا تبين أن هذا التعلق العاطفى متخلف وضار، فهو يخلق حالة من القلق، لأن الانفصال عن الطفل أمر حتمى بحكم النظام السائد لتنشئة الأطفال فى حضانات الدولة ومدارسها، ولهذا فمن الأفضل أن يتم هذا الانفصال مبكرًا عند تسليم النطفة أو البويضة، لمنع أى ارتدادات نفسية لدى المواطنين، فالشعور تجاه الابن المجهول هذا سوف يتحول تلقائيًا تجاه كل الأبناء فى المجتمع البشرى، وبهذا يتم القضاء نهائيًا على أخطر البذور التى تثمر المشاعر الفردية، ويصبح الإنسان اجتماعيًا مائة فى المائة. كل هذا يعنى تحرر المرأة من عملية الولادة، التى كانت تكبلها بالقيود العاطفية والمعنوية، ويتصاعد التحرر فى درجات أعلى، فيتحرر الرجل والمرأة من عمليات الأبوة والأمومة، إذ يصبح الأولاد ملكًا للنظام. والخطوة الأخيرة فى تحرير الإنسان هى إلغاء المساكن، فالإنسان فى هذه المدينة الفاضلة التكنولوجية يُمضى جانبًا من وقته فى العمل. وجانبًا آخر فى أماكن الرحلات المختلفة، ومحلات المتعة الثقافية والترفيهية العديدة. وملاهى المناقشات، كما أنه يحصل على اللذة فى صالونات الحب الحر، وأنديته المنتشرة. ووجود مسكن مخصص له يحتم عليه العودة من كل هذه الأماكن إلى هذا المسكن فى النهاية، مع أن كل ما سيفعنه فى هذا المسكن هو النوم فقط! ولذا اقترح النظام إلغاء المساكن، وأن تستبدل بها الفنادق المجانية المجهزة بكل الاحتياجات الإنسانية، حيث يستطيع الإنسان أن يمضى ليلته فى أقرب فندق للمكان الذى يكون فيه، ليجد هناك كل ما يشاء من ملابس وأدوات وأشياء، إنه بذلك يصح أكثر حرية، وفى نفس الوقت يتخلص تمامًا من كل غرائز الامتلاك الفردى المتبقية فيه، ويدرب نفسه على التجرد، فيصبح -كما أوصت الديانات القديمة!- قريبًا فى أخلاقه من الرعاة والقديسين، ولكنه قديس مادى طبيعى!

والرؤية المادية لا تنصرف - وحسب - إلى الحب والجنس والزواج والأمومة والتربية، بل تمتد لتشمل الموت أيضًا، فسكان هذه اليوتوبيا التكنولوجية التكنوقراطية لا يدفنون موتاهم، وإنما يلقون بهم فى الفضاء، وربما ابتكر هذه الطريقة وشجع لها بعض علماء الإسكان فى عصر مضى، حفاظًا على مساحات الأرض التى كانت تهدر فى بناء مقابر تسكنها الديدان، بعد أن يبلى رفات سكانها! إنهم الآن يبخرونهم، يصهرون الرفات ويبخرونه فى المباخر العامة، حيث يتحول إلى غازات ورواسب معدنية قليلة الحجم جدًا، يحتفظ الأهل بها ضمن ذكرياتهم، فى

زجاجات صغيرة، تؤكد المعنى الواقعي والعلمي، الذى يؤمن به هذا العصر ويقيس به حقيقة الإنسان! فالإنسان هو مادة محضة، لم ينفخ فيها إله من روحه، ولذا لا مانع من تحويله مرة أخرى إلى مادة.

وإذا كان إله هذا العالم عقلاً إلكترونيًا، وإنسانه شبه آلة، فإن الكهرباء تصبح هى أنفاس الإله التى تسرى فى العالم (الإنسان والمادة) وتمنحه الحياة. وبالفعل نجد أنه يتم التحكم فى سلوك أهل هذه المدينة التكنوقراطية الفاضلة عن طريق قطع الكهرباء: «ينقطع النور مرة ويضيء إيدانًا بموعد النوم. ثم ينقطع نهائيًا بعدها بخمس دقائق فينام [الإنسان] مرغمًا».

إن الزمان قد أُلغى تمامًا فى ذلك العالم، ولذا لا يمكن أن يعيش الإنسان إلا فى اللحظة. وعليه أن يقتلع ذاكرته التاريخية تمامًا، وبذا، فتذكر الماضى، والميل إلى الطبيعة القديمة، وتذكر لحظة من الماضى البشرى والاهتزاز لمواجهتها يعد خللاً. ويمكن التعامل مع الماضى باعتباره أحداثًا متناثرة وطرائف، وباعتباره زمانًا مضى وانقضى منذ قرن أو بضعة قرون، ولكن أن يُسترجع الماضى ويعاش، فهذا يسبب الكثير من المشاكل، وانتهاء الزمان ينتهى بطبيعة الحال بالإحساس بالأزلية.

ولكن رغم سيادة النموذج العلمى المادى، وهيمنته الكاملة على حياة الإنسان من الداخل والخارج تظهر بعض المشكلات، فهناك مجموعة من الأشخاص تنظر إلى كل هذه الإنجازات بعين سلبية، فهم يرون أن هذه المدينة الفاضلة ليست بفاضلة، وإنما هى فردوس دكتاتورى، وأنه قفص حديدى تعيش فيه مخلوقات لا إنسانية. قتلت فيها الحرية الشخصية داخل فكرة الانضباط، وتثمر عبقریات مزيفة، عبقریات صناعية باردة، فعقول الأشخاص مستقلة عن ردود أفعال أصحابها، وتعمل بغير إرادتهم، والآلة لم تتفوق على الطبيعة وحسب، وإنما تفوقت على الإنسان أيضًا، فأصبحت غريبة عنه، ومعادلة له، وتستطيع أن تعمل له أو ضده، وحرمان المرأة من عملية الإنجاب الطبيعية وتجريد المرأة من سعادة الأمومة قد ألقى بها فى متاهة البحث عن سعادة اللذة، فأصبحت كائنًا شهوانيًا لا يرتوى أبدًا، وقد أصبح رواد صالونات الحب الحر، التى يشجعها النظام ويتوسع فى إنشائها، وحوشًا جنسية. والنظام الذى يود أن يطرح نظامًا ثوريًا لتطوير الإنسان، من خلال مزيد من التنظيم، سيحول المدينة إلى مملكة النمل. وهكذا نكون قد قطعنا هذا الشوط الطويل من مسيرة التطور، لكى نصل إلى نموذج حياتى قديم من عالم الحشرات، أى أن - عصر العسل - هو الجحيم الذى كان يتحدث عنه الأقدمون!

ومما يجدر ذكره أن هؤلاء الرافضين لمجتمع النمل والنحل العقلانى المادى لم يمكنهم أن يتخذوا موقفهم هذا إلا بأن يقفوا على أرضية بشرية مستقلة عن الطبيعة / المادة، ثم يطلون على ما يحدث. والمعرفة بين « النظاميين العلمانيين » الذين يديرون المدينة الفاضلة وهؤلاء الرافضين لها تدور حول مفهوم الطبيعة البشرية، فالنظام يصصر على أنه لا يوجد شىء ثابت فى الطبيعة [البشرية] التى يتشبهون بها، أما الرافضون فيصرون على وجودها، ومن ثم فهم يؤكدون الاستمرارية التاريخية للإنسان فى الطبيعة، ويؤكدون وجود الطبيعة الإنسانية، ويهتمون النظام بخيانة البشر. حين يجردهم من خصائصهم الطبيعية [البشرية]. وهذه الطبيعة البشرية - حسب رؤية الرافضين - تختلف عن ذلك الإنسان العقلانى المادى « الرشيد » من عدة أوجه:

١- الثبات: تنقسم هذه الطبيعة البشرية بأنها تفلت من قبضة الصيرورة، فهى « أبدية » تنقسم بالاستمرارية التاريخية. وهى جوهر بشرى أصيل. ويتحدث الرافضون عن الجوهر الحقيقى للبشرية، وعن أنهم هم حرس الصنعة البشرية، وحملة جوهرها الحقيقى. فى مقابل هذا يقف غالبية البشر من سكان المدينة العذبة الفاضلة فى صف ما يسمونه « التقدم » الذى أودى بالجوهر الإنسانى، فهذه الأغلبية قد بدت يسيدها وتدجينها.

٢- الحرية والفردية والاختيار: الإنسان هو الحيوان الوحيد الاجتماعى الفردى، فهو جزء من الجنس البشرى، ولكنه لا يسقط فردية. وما فهو قادر على الانطلاق الجامح الذى تولد منه العبقرية الخلاقة، أى أنه قادر على تجاوز عالم القانون الطبيعي، والاحتمالات المادية.

٣- الهدف والغاية: الإنسان لا بد وأن يكون له هدف وغاية، ومن ثم إرادة تسعى لهذا الهدف، وهو دائم التساؤل عن الهدف من الكين بأسره.

٤- الأزلية: إذا كان موت الإله مرتبطاً بموت الإنسان، فإن وجود الإنسان مرتبط تمام الارتباط بإدراكه للحقيقة الأزلية والتواصل معها، فالإنسان ليس كائنًا ماديًا، وإنما هو كائن مقدس.

٥- الثنائية: كل هذا يعنى أن الإنسان ليس كائنًا بسيطًا وإنما مركب، ففى داخل جسده المادى الزائل توجد روح أزلية، وقد أدرك المتمردون كل هذا، وأدركوا أن روح الإنسان الثابتة الحرة التى تبحث عن الغاية وتدرك الأزلية، قد غرقت وسقطت فى قبضة الصيرورة، وسقطت فى غسل ذاك العصر، لتكون رمزًا جيدًا للمادية فى عصر السيولة الشاملة، ولانتصار النزعة الجينية، والرغبة فى التحرر من عبء الهوية والمسئولية الخلقية.

عند هذه النقطة تسقط الوثنية التكنولوجية تمامًا، كالقشرة الفارغة، ويتمكن بطل الرواية - الذى أدرك إنسانيته - من أن يواجه العقل الإلكتروني الشامل، إله اليوتوبيا التكنولوجية - التكنوقراطية، فيسأله عن نفسه، وتأتيه إجابة العملاق الحديدى باردة، فهى مجموعة من المعلومات التافهة، التى تنتمى إلى عالم الظاهر والحقائق الصلبة، التى لا تخبرنا شيئاً عن باطن الإنسان وجوهره وحقيقته: أنت «هومو» الذى يحمل الرقم ٩٤٠٧ بين شغيلة حقل السبانخ الضوئى لإنتاج أوراق خضراء دون عيدان، والمولود فى الشهر الثالث من العام الثانى والثلاثين فى هذا القرن الرابع والعشرين، والمتزوج من السيدة لياالى، التى تحمل نفس الرقم بين شغيلة المحطة الفرعية لتحويل العواصف والسحب. فيخبره «هومو» أنه يعرف كل هذا، ولكن يريد أن يسأل عن وضعه فى هذا الكون، وعن الطريق الذى يجب أن يسلكه، وعن حقيقة الشئ، أى أنه سأل أسئلة معرفية كلية نهائية. ولكن أنى للعقل الإلكتروني الشامل أن يجيب عن مثل هذه الأسئلة؟! ولذا توقف العقل عن الكلام، وأطلق بدلاً منه إشارات صوتية خشنة ورفيعة ومتقطعة. ثم يرى «هومو» حلمًا جميلًا، يعود به إلى عالم الطبيعة الثرية المتعنة، قل أن يفسدها العقل وتطبعها الآلة، وحين يستيقظ يقرر اللحاق بحماعة الرافضين الدير بعشرين بالطبيعة وعلى الطبيعة.

ولكن «هومو» يكتشف أن هذه الطبيعة وحسنة، تبعث على الحذف، فيقرر العودة إلى اليوتوبيا التكنولوجية التكنوقراطية، التى كان أمهوها قد توصلوا إلى وهم حل لمعضلة الإنسان، أى الموت، إذ اكتشف العلماء طريقة جديدة لتوليد أو لتفريع الحس البشرى وهى الاستنساخ، فبدلاً من تقابل الخلايا الجنسية بين ذكور الأنواع وإناثها لاستنساخ نسل جديدة، سكت هذه الأبحاث من إنشاء الذرية من الخلايا الجسدية للكائن الحي. جزء من شغلة أو لسانه أو أمعائه، أو أية قطعة حية أخرى من أى مكان فى جسده، يتم ترسيبها فى أنبوبة معقمة بها غذاء معقم، حتى إذا انقسمت تحولت إلى كتلة صغيرة من الخلايا، يمكن زرعها بعد ذلك فى أحد الأرحام الصناعية، فتتولد وتنمو نسخة حية أخرى جديدة، من الكائن الحي الذى أخذت منه القطعة الحية، وثمره هذه العملية نسخة متطابقة، تحمل كل المورثات التى كانت للشخص الذى أخذت منه العينة.

هذه الفكرة الرائعة - فى تصورهم - هى الطريق لتحقيق الخلود للفرد البشرى، حيث يستطيع، كلما شعر بأنه يقترب من الفناء، أن يلد نفسه من جسده مرة ثانية وثالثة ورابعة إلى

ما لا نهاية. أى أن معضلة الموت حلت عن طريق فكرة العود الأبدى الرواقية النيتشوية
الوثنية، حيث يحل التكرار الممل الأزلى محل حياة الاكتشاف والخطأ والتوبة، أى أن النزعة
الجنينية -«العسل المادى»- يغمر الحياة الدنيا والآخرة مثلما غمر الظاهر والباطن!

وتنتهى الرواية بهومو يدمر أبواب المدينة الفاضلة التكنوقراطية، التى ترفض السماح له
بالدخول، ويقف معلقاً بين الطبيعة الوحشية تماماً، والطبيعة المروّضة تماماً، دون أن يدرك أن
كلتا الطبيعتين تنتميان إلى عالم بلا إله، أى بلا أعماق أو أبعاد أو روح أو أية ثنائيات، ولذا فهو
عالم واحد، وحشياً كان أم مروّضاً، يُطبق على الإنسان ويخنقه تماماً.



الفصل الرابع

فى الوجدان الأمريكى

- أنساق أخلاقية : قراءة فى عملين قصصيين من الأدب الأمريكى
- المأزق الترانسندنتالى : دراسة فى كتابات إمرسون وثورو الفلسفية والأدبية
- ثنائية الإنسان والطبيعة فى كتاب (وولدن) لهنرى ديفيد ثورو
- اللجوء إلى وولدن والخيال الرومانسى الكافينى

أنساق أخلاقية

قراءة فى عملين قصصيين من الأدب الأمريكى

نقع هذه الدراسة فى جزئين، تربط بينهما بعض الأفكار الأساسية الكامنة: الجزء الأول قراءة فى فصل عنوانه «عُملة الدوبلون The Doubloon» من رواية موبى ديك Moby Dick لهرمان ميلفل، أما الثانى فهو قراءة للقصة القصيرة «ابنة راباتشيني» Rappaccini's Daughter لثانينال هورثون، وكلُّ من ميلفل وهورثون من أدباء أمريكا فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر.

يكشف العملان عما يمكن أن يصلق عليه المرء بعض الخصائص «الأمريكية» المميزة، ففى ظل غياب تراث تاريخى، أو تقاليد احساسية أو دينية مقبولة من الجميع، ونقص المعايير النفسية أو الأخلاقية المشتركة يحد الكاتب الأمريكى نفسه مهموماً بمشكلة عليه مواجهتها، وهى أن عليه أن يحدد أو يعرف - على نحو منهجى - الصوت السردى لعمله الأدبى وهوية شخصياته، وفى «عُملة الدوبلون» و«ابنة راباتشيني»، سواء كان الراوى متخفياً مثل إسماعيل، أو كان مرتدياً قناع الموضوعية، فإنه يحد عناء كبيراً فى التمييز بين مستوى إدراكه ومستوى إدراك بقية الشخصيات. وحينما يقم مثل هذا التمييز، فإنه لا يحاول أن يقوم بأية عملية تقييم، حتى ولو كان تقييماً أولياً، ذلك أنه يشعر بأنه ليس بمقدوره أن يتخذ موقفاً أخلاقياً آمناً تجاه العالم الذى يطل عليه (سواء من الداخل أو من الخارج). إن إسماعيل فى رواية موبى ديك، والراوى الموضوعى فى قصة «ابنة راباتشيني»، يشبهان كثيرين من الرواة الأمريكيين الآخرين: فهما تجريبيان عمليان متعاطفان مع عالميهما. ويظهران نحوهما مشاعر مشاركة وحساسية واضحة، لكنهما لا يشعران أنهما مؤهلان لإطلاق الأحكام، فضلاً عن ذلك، تمر شخصيات العملين موضوع البحث بتحركاتها فى فضاءها الأمريكى اللاتاريخى، بمشاعر بدائية أولية، وتواجه مشكلة الشر ومشكلة ثنائية الحياة الإنسانية على نحو تجريدى.

لقد عرّجت على كل هذه الأفكار في الدراسة التالية، غير أن هدى الذى أتمنى إدراكه هو فى أساسه هدف منهجى، إذ أتمنى أن أظهر أن تفسير النص - اعتماداً على النواحي الشكلية والبنائية - لا يحول بالضرورة دون الاعتبار الأخلاقية والفلسفية، بل إننى أذهب أبعد من هذا، فأنا أرى أن بوسع المرء أن يرى المغزى «الأخلاقى» لعمل أدبى، على نحو أكثر دقة وأكثر وضوحاً إذا وصل إليه عن طريق تحليل التفاصيل المتعينة لهذا العمل والنواحي الشكلية فيه، ساعتئذٍ، لن يكون المغزى فكرة مجردة عامة تفتقر إلى الحياة، بل سيصبح حياً دائماً، وخبرة تُعمّق من حساسية المرء، وترقى بذوقه الجمالى.

ولنبداً بقراءة الفصل التاسع والتسعين، المعنون بـ «عملة الدوبلون» من موبى ديك، فى عصر يُقدّر الوحدة العضوية ويُعلى من شأنها، قد تعتبر محاولة قراءة وتحليل فصل واحد من رواية، ومن ثمّ فصله عن «الكل العضوى»، شيئاً مجافياً للعقل، لكن المعايير التى تحكم فن الرواية بوجه عام لا تنطبق تماماً على رواية موبى ديك، تلك الرواية التى لا تخضع للمعايير الشائعة فى عالم الرواية، بل تتطور على طريقتها الخاصة، فبدلاً من «الحكمة» التقليدية والتطور المنطقى للشخصيات، تكشف هذه الرواية عن نفسها من خلال إشراقات شعرية غنائية وذروات درامية، ومن خلال فصل سردية لا علاقة لها بالحكمة وإذا كان لنا أن نعمم بعض الشيء، فربما نقول إنه فى الوقت الذى يتخذ فيه الرواية التقليدية بناءً خطياً متسلسلاً، فإن موبى ديك تتخذ بناءً شعاعياً أو إشراقياً، إذ أنها تكاد تتكون من دوائر منفصلة ذات مراكز مستقلة، صحيح أن الانطباع العام الذى يتركه موبى ديك هو الوحدة، لكن إحساس القارئ بالوحدة لا ينال - على أى نحو - من إحساسه بامتلاء الرواية بالحنوية والوفرة، وبالعناصر الشعرية والدرامية الغنية، والعناصر النظرية المعنوية، التى تحقق قدراً بسبباً من الاستقلال عن الخط الروائى السردى العام، بل يمكن القول إن علاقة فصل مثل «عملة الدوبلون» بمجمل الرواية، هى مثل علاقة الميكروكوزم (العالم الصغير) بالماكروكوزم (العالم الكبير)، فهو تبدُّ متعين للموضوع الأساسى الكامن فى الرواية؛ لذلك فإن قراءة نقدية لفصل واحد من هذه الرواية - فى رأى - ليس أمراً يتعذر تنفيذه أو تنعدم جدواه.

والدوبلون هى عملة ذهبية، وضعها قبطان السفينة إيهاب على حصى السفينة، وقال إنها من نصيب أول بحار يرى الحوت موبى ديك، هذا الحوت الذى أصبح الشغل الشاغل لإيهاب، والذى استحوذ على جل اهتمامه، إذ جعل همه اصطیاده مهما كان الثمن، وكل هذا يدل على

خيلاء إيهاب الذى أصبح شخصية فاوستية، فكما أن فاوست باع روحه للشيطان نظير أن يحصل على كل المعرفة، فإن إيهاب قد قرر اصطيد الحوت، حتى لو كان الثمن هو حياته وحب كل البحارة معه.

يبدأ فصل « عملة الدوبلون » بنبرة هادئة وموضوعية: « حُكى لنا قبل الآن كيف كان إيهاب نزل أماً إلى أن يقود سفينته، ويبحر بها فى أى اتجاه وإلى أى حد من الحدود ». يُشير الضمير المحايد « it » فى بداية الفصل « it has been related now that » واستخدام صيغة المبني للمجهول، واللغة الوصفية على نحو خالص، كل هذا يشير إلى أن مَنْ يحكى القصة هوراو مجرد وموضوعى impersonal. ومن خلال هذه النبرة العامة والمجردة يركز الراوى على نقطة واحدة فى الزمن، وعلى موضوع واحد فقط وهو الدوبلون، من الآن فصاعداً سيصير الراوى أكثر تشخيصاً more personal وسيكون اسمه إسماعيل. صحيح أن نبرته تبقى مستقلة وغير منحازة، إلا أن هناك تحولاً إدراكياً من العام إلى الخاص. وحرى بنا أن نضيف: إن قوة المشاعر لا تؤدى إلى الذاتية، ذلك أن الرواية سوف تنتقل إلى الدرامى أو الدانى الدرامى، أكرس منها إلى الذاتى (الشخصى) الخالص. وإنه لمن العبقرية الفنية لهرمان ميلغل أن ينحسح فى سحر الدرامى الخالص داخل الروائى على هذا النحو المتفرد. ويصل الصعود التدريجى للشهرة ببحار السائر والاضطراب الشخصى إلى اكتماله فى المناجاة، وإلى ذروته وخاتمته فى سكرة بيب Pip السميكية، وهديانه المحموم.

يقوم الراوى - الذى لم يعد الآن مدبراً محايداً - بتجسيد المسرح لظهور الشخصيات المختلفة عن طريق إمداد القارئ بتفاصيل كثيرة عن عملة الدوبلون الاستوائية الذهبية، التى جاءت من بلاد «رُعت فى منتصف العالم ولا يعرف الخريف»، ولذا أصبحت موضع تقدير وتقديس من قبل البحارة، حتى إن أحداً منهم لا يجزؤ على التفكير فى سرقتها، ومما قد يزيد من قداستها، تلك الرموز الحبلية بالمعانى المنقوشة عليها، فهى مرسوم عليها صورة الشمس (وديك يؤذن) ولذا يشار إليها بأنها ميدالية الشمس، كما أن وضعها على الصارى فى منتصف السفينة، يمنحها مركزية وأهمية فيزيقية ظاهرة ورمزية كامنة. إن عملة الدوبلون هى بمثابة المعبد الجرانيتى، ونقطة الثبات التى لا تتغير، ولذا نجد أن معظم الشخصيات تستخدم صورة الشمس كإطار مرجعى. ولكن بعد أن أمدنا الراوى بالخلفية الضرورية وبنقطة الثبات، يخرج أصحاب المناجاة Soliloquy إلى خشبة المسرح واحداً بعد الآخر، كى يلقوا بالأحمال عن أرواحهم.

فعندما يقول فلاسك Flask: « إننى لا أرى شيئاً هنا ». فإنه يكشف عن مكنون نفسه على

نحو لا شعورى، تمامًا كما هي الحال فى مناجاة شكسبير، ولكن إذا كانت المناجاة عند شكسبير تكاد تكون مقتصرة على الشخصيات الرئيسية كالبطل أو البطلة أو الشرير، فإن الأمر يختلف تمامًا لدى ميلفل، إذ نجده فى «عُملة الدوبلون» يضع مجموعة غريبة من المناجاة لشخصيات مختلفة، حيث يضع مناجاة الشخصيات الرئيسية، مثل إيهاب، جنبًا إلى جنب مع مناجاة العجوز مانكسمان وستاربك وفلاسك، فضلًا عن مناجاة المسكين التعس يئب. يجب أيضًا أن نذكر ما يمكن أن يسمّى «المناجاة الإيمائية pantomime» كمناجاة فيض الله Fedallah وكوى كويج Queequeg. فربة الشعر عند ميلفل ديمقراطية، لا تميز بين الطبقات! وبالتالي فإنه يسمح فى موبى ديك لكل شخصياته بأن تناجى نفسها، بغض النظر عن أهمية المناجاة فى حد ذاتها فى الدراما الإنسانية، لأن ذلك مرتبط بنظرته إلى العالم.

ومع هذا يمكن القول: إن هذا ليس حقيقياً على نحو كامل، لأن هناك إشارات متكررة إلى تيجان وأنصاف آلهة، لا سيما عندما يكون إيهاب هو موضع المناقشة. ويشار إلى شخصيات المسرحية بوصفهم «فرسانًا وتابعى فرسان». بيد أن ملكية إيهاب تنبع من صفاته ومزاياه الإنسانية الجوهرية، وليس من انتمائه إلى طبقة اجتماعية بعينها.

إن انصراف ميلفل عن النمط الشكسبيرى ليس من قبيل الترف أو الجنوح الفنى، بقدر ما هو شىء أمله ضرورة فلسفية. لقد كتب شكسبير ما كتب مؤيدًا برؤية معينة عن العالم، وهى رؤية ثابتة ومستقرة ومقبولة اجتماعيًا، وتراثية تضع كل إنسان وكل شىء فى مكانه من سلسلة الوجود. يأتى مكان الملك - فى التراتب البشرى - على قمة الأمة، تمامًا كالرأس تأتى على قمة الجسم البشرى. ولذلك لم يكن من الصعب على شكسبير أن يعرف ما كان مهمًا وما لم يكن كذلك. كان رجال البلاط والنبلاء يستخدمون الشعر، بينما كان النثر كافيًا لعامة الناس. كان ثمة «نظام order» و«درجة degree» فى الحياة، وفى المستويات المختلفة من الأسلوب على السواء. أما ميلفل الذى كان يكتب بعد ضعف القيم المسيحية وإخفاق حركة التنوير؛ فقد كان عليه - وهو الذى لا تدعمه أية رؤية اجتماعية أو تاريخية - أن يخرج إلى عالم مجهول، وهو يعرف مسبقًا أنه عالم تتعذر عليه معرفته. ولكى يخرج ببعض المعنى من الفوضى الحديثة، كان عليه أن يترك الواقع يكشف عن نفسه أمام أعيننا، دون أدنى محاولة من جانبه للتدخل أو التفسير. فقد عرف أنه لا يملك حلاً آخر. ومن ثمّ ينسحب إسماعيل / ميلفل، وتلقى كل شخصية مناجاتها الخاصة.

وعلى نحو لا يخلو من دلالة تنتهى المناجاة الفردية بمناجاة يئب. إن ظهوره فى النهاية يتركنا فى يقين من أن المعرفة الكاملة للحقيقة شئ ليس فى متناول البشرية، وأن المعبد الجرانيتى ليس ثابتاً تماماً، وهكذا تصفى ثنائية الثبات والتغير، لتفضى بنا إلى عالم النسبية والسيولة. أو كما يقول يئب (مقلداً كتب النحو، وميزان الصرف، وهى كلها تحتوى على دوال دون مدلول): « ننظر، ننظرون، ينظرون », غير أن كل إنسان يرى على طريقته هوا

لقد وصل يئب إلى قمة الحكمة والعقل باكتشافه عالم السيولة، ولكن كما تقول إحدى شخصيات الرواية : « إن مرحه وتفكهه يفوق سلامة العقل ». لقد عبّر إلى ما وراء البشرى والمحدود، ورأى « قدم الرب على مِدْوَس النول », ونالته بركة الجنون السماوى. إنه يمثل الحقيقة المطلقة، التى مُنعنا نحن البشر من الوصول إليها، أما هو فقد ملكها، ولذلك « ناداه رفاق السفينة بالجنون ». لقد كُتب على البشر أن يروا الحقيقة على نحو جزئى فقط، وأن يظلوا معلقين دائماً بين أنصاف الحقائق، أما يئب فقد دخل عالم الحقيقة المطلقة، عالم العدم الكامل، ولم يعد يعيش فى الثنائيات.

ليست إذن ثمة حقيقة عامة يمكن إدراكها وراء عالم أصحاب المناجاة عند ميلفل. لكل رؤيته، ومن هنا يصبح ذلك الشئ الذى هناك « شيئاً سائلاً ومتحرراً خاضعاً للتفسيرات المختلفة. كلُّ يتحدث لغته هو. إذا جاز هذا التعبير، فالعاوستى إيهاب يفكر فى عُملة الدوبلون، بوصفها « صورة الأرض المستديرة », ويرى الشمس المرسومة عليها باعتبارها رمزاً لألامه، ودورة الشمس تشبه دورة حياته. وحين يتأمل الغمم الثلاث المنقوشة عليها، فإنه يرى فيها كبرياء تشبه كبرياء الشيطان، ويتماهى معها دون تردد. إنه يصالح نفسه على الشر من حوله، ويوطن نفسه على الكارثة التى على وشك الوقوع، فى كلمات تذكرنا بإبليس جون ميلتون فى ملحمة الفردوس المفقود: « ليكن الأمر كذلك إذن، فإذا كان الإنسان قد وُلِدَ وسط آلام المخاض، فلتكن معيشته فى ألم وموته فى غصة! نعم، ليكن الأمر كذلك! ». إن هذا ليس تسليمًا أو إذعانًا لمشئة الله، بقدر ما هو تحية ترحيب بأحوال الحفرة الجهنمية دون أمل فى الخلاص! هل هذا هو الاعتماد على النفس، الذى نادى به الفلاسفة البرجوازيون فى الولايات المتحدة؟ نعم، إنه كذلك، لكن دون أية تجريدات أو موارد متلطفة. إيهاب يدرك أن الشر سوف يجلب اللعنة، وأن الثلج سوف يتجمد، وأنه ليس ثمة جدوى من تخفيف المعرفة بحقيقة الأمور، كما رآها هو.

أما سبب ذلك التورع، فهو أن ينسب المصالح والمفوى لا يزال «ساطعة»، وأن القسم الثلاث
منها «منظمة للتسيار»، ويرى فيها زمراً إلى «الغالب المقتدر» وليس هما عريفاً فهو يفتقر
من العظمة المستحقة، ويستحق وجه الربانية، وأنه لا يفتقر إلى إحساسه بالبحار،
ولذا يمثل مدور هو «إطار فضائية الحارة وما وراء الحارة» وعلى الرغم من إحصاءه مع القديسان المعنوي
التيهنيو. على منبر البسطة «مكون» أي «العذاب»، فإنه لا يزال يرى أن الأمل في إصلاح
الأشياء لم يمت بعد، وأنه أصبح، فإنه لا يعمل «بصورة متعاقبات الوحدة»، فهو يعرف أن أيام
الضياء من سريفاً، وأن المديس على عتبة «لا يعرف العذاب»، فلا يحب أن يتكلم إليه
عُمله الموثق، وفيها الثلاث، في رفق ومهارة، وإن كان العزم يُعْلَف ذلك الكلام.

يرمز عمله الدولون «في رأى استلب المواضع» إلى «حياة الإنسان في فصل كامل»
لكنه بدلاً من مواجته التضحيات الفلسفية الكاملة هي رؤية الزمنية هذه، فإنه يحذف منها
في الحال، ثم يهوى بالمر إلى أن يصير علامة بسيطة وواضحة، فتتحول الشانبة التفاعلية إلى
انسنه. فإسطب هو الصورة المسية والمقابلة لبسطة أهبات ولكن على نحو كوميدي. ورها
تقدرنا أن نلاحظ أن عزاءه الأبراج ليست بمقابلة لأي شيء، لقد مر هو احسا بالكثير في
حياته، وأمثلاً مزارة نما رأى، عجز أن يعرفه وإحساسه بالمر، فإسسان إلى موقف كوميدي
وساخز تجاه كل شيء، إنه ليس شخصنة غاوسية ولا نور أن يغير.

أما بالنسبة لفلاسك، فإنه لا يسلك حياته وهو ما سره استعقل من أن التبر يحنون
«مغزى ما» وراء كافة الأشياء، ولذا عمله الدولون بالنسبة له يساوي ستة عشر دولاراً «أي
تسعمائة وستين سنجاراً»، إن فلاسك لا يؤمن بأنه تبادلية، ولذا فهو لا يستخدم أي محار
مثل إسطب؛ إنه ببساطة رجل اقتصادي يعرف من كل شيء، لكنه لا يقدّر قيمة أي شيء.

وهكذا ندخل في عالم السهولة النسبي. ويمكن القول أن محار الشمس - الذي يعمل عمله
على مستوى البناء، بوصفه عنصراً موحداً - يؤدي دوره بطريقة مساهمة على المستويين
الأخلاقي والفلسفي، وإن استخدام أصحاب المناجاة لنفس المحار إشارة واضحة إلى أن
عزلتهم وشعورهم بالوحدة ليسا كاملين. فتمة رمزية ما مشتركة، ذات مغزى كوني، حتى وإن
كانت غامضة وغير محددة؛ ولذلك فهي تجمع شخصيات الرواية معاً. ولكن هناك ينب،
صاحب الحقيقة المطلقة الذي يستغنى عن الرمز لأنه يعود إلى «الشيء نفسه». فمن وجهة
نظره عملة الدولون هي «سُرّة السفينة». ولم لا؟ أليس هو الإنسان المبارك؟

إن كل شيء فى قصة «عُملة الدوبلون» يسير بالتضاد والمقابلة، ولذا فلا تثريب علينا إن قلنا. إن الكلمة الفصل عن هذا الفصل من الرواية هى أنه ليست هناك كلمة فصل! إذ بعد أن يفرغ صاحب كل مناجاة من بثها، يدخل يئيب ويتمم كلماته السماوية مؤكداً: «ننظر، ننظرون، ينظرون»، لكن الجميع لا يرون إلا ما يرون، أى جانباً واحداً من الحقيقة! وبناءً على ذلك، يمكن القول: إنه بعد إرساء الهوية الصُّلبة للدوبلون، وتأكيد أهمية وعظمة الشمس المصورة على هذه العملة، يصبح كل شيء متحرراً ومُشتَّتاً، ومن ثَمَّ أيضاً لا تملك البشرية سوى أن تعاني فى الشَّرَك، الذى يمسك بطرفيه چون لوك (بيقينيته الواحدية) من ناحية، وكانط (أو من هو أسوأ كأفلاطون بثنائياتهما المركبة) من الناحية الأخرى. وربما يريد ميلفل أن يوحى إلينا بأن خلاصنا يكمن فى قبولنا بأن وجودنا محفوف بالشكوك والمجازفات والمخاطر، وفى قبولنا بالحقائق الجزئية، التى يمكننا إدراكها والإمساك بها. وحتى ذلك الخلاص أمرٌ لا يعلو فوق مستوى الشك، ويا له من عالم! ويا لها من نبرة حزينة بل متشائمة، تختلف تماماً عن نبرة الانتصار فى أشعار ويطمان!

ولنتنقل الآن للعمل الثانى، «ابنة راباتشيني Daughter Rappacini's» لناثانيال هوثورن، وراباتشيني عالم نبات، يتصور أنه يمكنه التحكم فى الطبيعة، بل ويمكنه أن يتدخل فى دورة الطبيعة لتحسينها. وقد قام بتطعيم ابنته بالسموم، بحيث أصبحت عندها مناعة من السموم. ولذلك أصبح عندها المقدرة على أن تمسك بالنباتات السامة التى يمكن أن تفتك بالبشر، بل إن الحشرات التى تقترب منها تقع ميتة عند قدميها. وبطل القصة هو جيوڤانى، شاب أتى من شمال إيطاليا ليدرس فى جامعة بادوا. ويقع فى حب بياتريس، ولكنه يلاحظ أنها حينما تلمسه؛ فإن لمستها تترك علامة على يديه. وبالتدريج يكتشف أنه هو الآخر أصبح مسموماً مثلها. وأن الحشرات التى تقترب من أنفاسه تموت، تماماً كما هو الأمر مع بياتريس. ويشرح له أستاذه باليونى (عدو راباتشيني اللدود) أن بياتريس نشأت كتجربة علمية، وأنه هو الآخر نحول إلى تجربة علمية، ثم يعطيه دواء مضاداً للسم، لتشرب منه بياتريس، لتصبح «طبيعية» مرة أخرى، ولكنها حين تشربه تموت، فهى كانت متشعبة تماماً بالسم.

ومشكلة الراوى فى قصة «عُملة الدوبلون» - كما أسلفنا - قد وجدت حلاً على نحو بسيط نسبياً، وذلك عن طريق السماح لكل وجهة نظر بأن تُعدّل وتُخبر كل الآراء الأخرى، وأن تتغير وتستضىء بغيرها من الآراء، ولكن مشكلة الراوى فى قصة «ابنة راباتشيني» أكثر تركيبية

وتعقيداً. ففي حالة إسماعيل / ميلفل ظهر أن حياديته ودخوله فى الأحداث هما فى حددهما الأدنى. فهو - وإن ظهر بشخصه - أمسك عن إصدار الأحكام. أما الراوى «الموضوعى» فى قصة «ابنة راباتشيني» - من ناحية أخرى - فإنه نادراً ما يتكلم بصوته هو، ولكن إدانته التشظى الأخلاقى والفكرى للشخصيات لا تخطئها عين أو أذن. إنه يمنح مَنْ أمامه انطباعاً بأن خياله أكثر تركيبية من خيال بقية الشخصيات حتى «الكبار» منهم، مثل باليوني و راباتشيني. ومع ذلك فهو - أى الراوى - يحرص على ألا يرتكب خطيئة الأحكام الأخلاقية المجردة. ولذلك فهو يُرينا - على نحو عملى - الشخصيات، داخل مواقف، موحياً بأن جيوفانى وبياتريس بطلى الرواية كانا ضحيتين، لا يملكان من أمرهما شيئاً أمام الظروف. وعلى أية حال، فإن الفاوستى راباتشيني هو أبو بياتريس، والانتهازى باليوني هو أستاذ جيوفانى!

إن تركيبية الصوت السردى هى إحدى تجليات التركيبية العامة للقصة. فهذه القصة، فى حقيقة الأمر، هى دراسة عن الإخفاق فى مواجهة التركيبية والتعقيد، وهذا هو الجانب الذى أنوى التركيز عليه فى قراءتى.

والصراع بين راباتشيني وباليوني هو أول تد فرعى لهذا الموضوع، وهو صراع فى تصورى سطحي، فكلاهما يؤمن إيماناً كاملاً بمقدرة العلم الطبعى على التحكم الكامل فى الإنسان وتغييره، دون إدراك أن الظاهرة الإنسانية ظاهرة مركبة. وهذه رؤية واحدة تختزل الواقع الإنسانى إلى عنصر واحد، ولكن كلا العالمين يشكلان جزءاً من الحبكة الفرعية، فبطل الحبكة الرئيسية هو جيوفانى فى علاقته ببياتريس.

جيوفانى شاب برىء، جىء به من بلاد مشمسة، وألقى به وحيداً فى العالم الواسع، والعالم كما نعلم جميعاً مركب ومتعدد الأبعاد. ولكن يبقى على هذا الشاب أن يعرف هذا العالم المركب على حقيقته. ومن ثم فلا بد أن تحل التجربة ذات الوجوه المتعددة - التى هى فى أساسها معرفة الخير والشر - محل أحادية البراءة وواحيديتها. ولعل الإحالات والإيماءات الأسطورية والأدبية التى يستخدمها هوثورن تدل على أن هذه الفكرة هى ما كان يشغل عقله وقت كتابة القصة. والإحالات هنا إلى أسطورة فيرتومنوس وبيومونا Pomona and Vertumnus، وأسطورة آدم وحواء، وأخيراً إلى رحلة دانتي من الجحيم إلى الفردوس مروراً بالمطهر. إن الأساطير الثلاثة (إذا صنفنا الكوميديا الإلهية لدانتي على أنها أسطورة) تركز على بطل يمكن الربط بينه وبين جيوفانى جواسكونتى. فهى تتعامل مع رؤية

للبراءة والجمال المطلق، التى يستمتع البطل ببركاتها على نحو كامل (آدم)، أو ينالها بعد عناء وجهد (فيرتومنس)، أو يحظى بها عن طريق التمريعات الروحية (دانتى).

غير أن سلسلة من التفاصيل والإشارات - يلحظها جيوفانى جيداً لكنه لا يفهم مغزاها - تلقى بظلال عميقة من الشك على إمكانية بلوغه مرتبة النعمة الفردوسية، التى نالها الأبطال الأسطوريون (أو الأدبيون) فى الأساطير الثلاث التى سبقت الإشارة إليها. فعندما كان فى بادوا، يتخذ مسكنه فى منزل، كان يملكه يوماً ما شخص، «صوّره دانتى كمشارك فى الآلام الأبدية للجحيم». ولعل الإشارة هنا توحى بالوجود الحقيقى للشر، لكن جيوفانى - وهو الشاب الذى لا يملك خيلاً واسعاً أو مركباً - لا يستطيع التمييز أو الفهم، ولذا فهو لا يدرك مغزى الإشارات أو الذكريات. وعندما ينظر جيوفانى إلى الفردوس الأرضى، فإنه لا تبدو عليه أية بارقة نكاء، فهو لا يفهم الإشارات المختلفة إلى الشر، والسقوط الموجودة فيه. فهو حين ينظر إلى مثال فيرتومنوس، الذى يحقق فى الأسطورة إعادة شمل فردوسى مع محبوبته بومونا، فإنه لا يلاحظ أن نباتاً «يشبه الحية يزحف نحو التمثال، ويلف نفسه حوله حتى يغطيه ويحجبه عن العيون». وكأن هذا كله لم يكن تحديراً كافياً لجيوفانى الساذج، إذ يحذره الراوى من أن الدكتور راباتشيني ليس إلا آدم العصر الحديث، الذى يسير فى جنة أبعد ما تكون عن الفردوسية، فهى مليئة بالنباتات السامة، وهو يرمى نباته على نحو أبعد ما يكون عن جو «المرح والعمل الذى كان يعيش فيه أبناء الحسن الشيرى الأنقياء».

شدة تفاصيل أخرى كثيرة تقوى من إحساسنا بوحود الشر، وبإخفاق الفردوس الأرضى، ففي وسط جنة راباتشيني تقف أطلال نافورة وحامية «محلطة على نحو يبعث فى النفس الرثاء»، «حتى إنها أصبحت حطاماً متناثراً فى فوضى كاملة». لقد ضاع تماماً الكل الذى كان ينظم التصميم الأصلى، وما ألحقه الزمن بالمكان من خراب ترصده العين فى كل اتجاه.

وجنة الدكتور راباتشيني، على الرغم من مطهرها العلمى والعقلى، ليست خالية من أكثر العواطف تدميراً وهى عاطفة الحب الجسدى. فنبات الخروب، الذى استولى على انتباه جيوفانى يحمل «وفرة من الأزهار الأرجوانية». وعندما تظهر بياتريس «الأخت الإنسانية للنبات» يجعل صوتها جيوفانى المسكين «يفكر فى التموجات العميقة للون الأرجوانى أو القرمزى». واللون الأرجوانى ارتبط فى التراث الإنسانى بالجنس، والزهرة هى رمز متواتر للأنتى، بل ولأعضاء التأنيث، مما ينبه القارئ إلى أن الجنة ليست جنة آدم قبل السقوط، وقبل

معرفة ثنائية الخير والشر، وإنما هي جنة توجد في عالم يعرف تماماً هذه الثنائية. وتصبح النزعة الجنسية الكامنة في كل هذه الإشارات واضحة عندما تقطف بياتريس واحدة من « أغنى زهرات الخروب، وتحاول أن تعلقها في صدرها ». إن جنة الدكتور راباتشيني ليست معصومة من العواطف الإنسانية، وحيوفاني يرى الأزهار الأرجوانية، ويفكر في الدرجات العميقة للون الأرجواني، ذلك لأن العاطفة موجودة بداخله ومن حوله أيضاً، ولكنه لا يدرك شيئاً، فهو يطمح بسذاجة شديدة إلى البراءة الفردوسية الواحدة التي لا تعرف الثنائيات. ومن ثمَّ فهو منقسم بين حلمه بالبراءة وبين وعيه المتنامي بغريزته الجنسية وبحقيقة السقوط والشر. إن هذا الانقسام الحاد والإخفاق في توثيق الصلة بالواقع في شموليته يحملان مفتاحاً للفهم الكامل لعلاقة حيوفاني مع بياتريس، فهو عندما يحدق أثناء النهار في فردوسه الأرضي، الذي تحول على نحو كامل في أحلامه في الليلة السابقة يندهش ويشعر ببعض الخجل، عندما يكتشف أن العلاقة الجنسية « شئ حقيقي وواقعي ». لكنه يرفض الحقيقي والواقعي، لأن روحه تحاول أن تظل في عليائها متسامية نبيلة نائية - دائماً - عن « تدنيس نفسها بين الشكوك الأرضية ». كما يفضل أن يظل في عالمه الخاص « عالم أنصاف الأفكار الشائثة »، التي تسكن « المنطقة المعتمدة فيما وراء ضوء وعينا الكامل [المركب] ». فبياتريس ليست إنساناً من لحم وعظم، بقدر ما هي « صورة للبياض النقي ». إنها « ملاك سماوي » لم يمسه « أي رذاذ من الشر »، ومن ثمَّ فهي أقرب إلى بياتريس دانتى منها إلى أي إنسان حقيقي، وحب حيوفاني، إياها ليس حباً متعيناً محسوساً لامرأة حقيقية ذات أبعاد إنسانية كاملة، إنما هو من ذاك الحب الرومانتي المريض، الذي يحوم في الفراغ التجريدي للمطلق والمثالي. حب حيوفاني، - كما يشير الراوي نفسه - ليس حباً حقيقياً، لأنه في بساطة « ذلك المظهر الماكر والمراوغ من الحب، الذي يكبر ويتزعزع في الخيال، لكنه لا يضرب بأية جذور عميقة داخل القلب ».

ولا شئ يكشف عن أن حب حيوفاني لبياتريس وهمي وليس حقيقياً مثل افتقاره إلى الجانب الجسدي. فالقصة تصف البطلين وكأنهما مجرد رفيقي لعب، وحبهما يركب موجة عالية من التجريد حتى لم يعرف « أي لقاء للشفاه أو عناق للأيدي أو أية ملاطفة أو مداعبة ». فلم يلمس أحد المحبين الآخر قط، وإذا تصادف أن تلامست الأيدي عن طريق الخطأ، فإن حيوفاني يجد على ظهر يده « بصمة أرجوانية تشبه بصمات أربعة أصابع صغيرة، أو ما يشبه بصمة إبهام نحيل ». لقد أحرقت نار الرغبة و« لدغه ... الشر »، لكنه يبقى غارقاً في حالته

التجريدية، ذلك لأنه إنسانٌ تخيفه « شهواته » وينسى آلامه « فى حلم يقظة تكون فيه بياتريس ».

وبالرغم من عفويته وسذاجته، واجه جيوفانى صعوبات كثيرة فى محاولته اليأسه تجاهل ثنائية الواقع المركبة، وتصفية كل الثنائيات وصولاً إلى واحدة بسيطة. ولكن تجاهل الواقع المركب والاستمرار فى العيش - كأن كل الأشياء بسيطة وواضحة وأحادية - يؤدى بالمرء فى نهاية الأمر إلى الوقوع فى اثنيية أو ازدواجية رهيبية. فرفض جيوفانى أن يدرك بياتريس كامرأة وكيان ثنائى مركب - يشمل الجسد كما يشمل الروح - ينتهى به إلى التأرجح بطريقة تراجمية كوميدية بين رؤية بياتريس كمالك (بياتريس الكوميديا الإلهية)، وبياتريس كشیطان (بياتريس الجنية السامة).

وعندما يجد جيوفانى أن بياتريس هى « نتاجٌ برى مخيف لكل من الحب والرعب »، لا يؤقلم نفسه على هذه الثنائية العميقة للحياة، بل ينسحب إلى داخله خوفاً وهلعاً. فكل من الأمل والخوف دخلاً حرباً لا تتوقف فى صدره، يتبادلان الهزيمة والانتصار، ثم يبدأ الحرب من جديد. ولذا فهو فى يقظته الكاملة لا يتوقف عن طرح السؤال على نفسه على الطريقة الاثنيية الحادة التى يتصف بها تفكيره: « هل أدعوها الجميلة أم المرعبة؟ ».

ويعلق الراوى على هذه الحرب بنبرة فيها شىء من التهكم بقوله: « بوركت كل المشاعر البسيطة، مظلمة كانت أم مشرقة، إن اختلاطهما المثير هو وقود النهب المنير للمناطق الجهنمية ». حلم جيوفانى بعد رؤيته بياتريس أول مرة مثير تماماً، لأنه يكشف لنا عن كوامن عقله. إنه يحلم « بزهرة غنية وفتاة جميلة. كانت الزهرة والفتاة مختلفتين، لكنهما كانتا شيئاً واحداً فى الوقت نفسه ». ولكن جيوفانى كان يريد أن يفصل الزهرة (الرمز الجسدى الواضح) عن العذراء، ليصل إلى الواحدة التى ملأت عليه شغاف قلبه.

ولعل ما يزيد الأمور تعقيداً بالنسبة لجيوفانى هو أن بياتريس أيضاً كما يبدو (لأننا لا نعرف على وجه اليقين ما إذا كنا نتعامل مع بياتريس كما هى فى حقيقتها، أم مع بياتريس كما يراها جيوفانى) تريد أن تهرب من عالم الخبرة والثنائية إلى عالم البراءة والواحدة. فالراوى يصفها بأنها لا تملك أية معرفة تتجاوز تلك الجنة، وحتى فى جنة عدن الخاصة بها، فإنها لا تعرف كثيراً عن النباتات السامة. بل ويعتقد الراوى أنها « سيسرها التخلص حتى من

هذه المعرفة القليلة». (فهى ليست طموحة كجدتها حواء التى لا يعرف نهما للمعرفة حدًا!) ومن الواضح أيضًا أن بياتريس تجرفها نظرة جيوفانى المثالية، حتى إنها تنسى تمامًا أختها المدمرة: زهرة نبات الخروب بكل ما تمثله من رغبة جنسية!

ولذا.. فلا عجب أن موقف بياتريس يشجّع جيوفانى على أن يُسطّح الأمور عندما يتشكك خياله بالشكوك حول طبيعتها، تنصحه أن «ينسى أى شىء... قد يكون تخيّل» وتقدم إليه صيغة ساذجة لحقيقة القلب، وتدعه «يحدّق» عبر عيونها الجميلة - فى روحها الشفافة حتى يبدو مخاوفه وشكوكه». كما أنها تشاركه أيضًا خوفه من الجسد، حتى عندما يفكر فى تجاوز حدود تجريداته المثالية، وفى الحاليتين يستسلم جيوفانى لأنه يطمح إلى المشاعر والحقائق البسيطة.

وتنتهى القصة نهايةً مأساوية بسبب حلم جيوفانى بالبراءة والواحدية، فلأنه غير قادر على أن يقبل بياتريس كما هى، ويريد أن يأخذها «مُنقاة من الشر»، فإنه يتصرف وفقًا لنصيحة باليوني، ويجعلها تشرب دواءً «يشتمل على عناصر هى العكس تمامًا لتلك التى سممها بها أبوها البغيض». ولكنها حينما تشرب الدواء، أى حينما يصفى جيوفانى الثنائية، فإنها تقضى نحبها، فالإنسان يعيش حتمًا فى ثنائيات عديدة، من أهمها ثنائية الروح والجسد، وهذه الثنائيات فى واقع الأمر هى مصدر تركيبته، أى إنسانته.

إن ضرورة إدراك أن الواقع الإنسانى مركب، وأن تركيبته لا يمكن تصفيتنا، أحد الموضوعات الرئيسية المتواترة التى تسرى فى أعمال هوثورن الأخرى.

فكل الشخصيات فى قصصه ورواياته تسقط سريعًا، لأنها لا تقبل ثراء الحياة الإنسانية بخلوها ومرها، وخيرها وشرها. ويبدو أن هوثورن - بنزغته الترميزية - كان على وعى أكثر من أى شخص آخر بمخاطر تشريح الواقع وتبسيط مفهومنا عنه. لقد كان حريصًا دائمًا طوال حياته أن يمسك بما هو واقعى وحقيقى، وكان حرصه هذا ذا أهمية بالغة له، كإنسان وفنان على حد سواء. وإذا كانت الشخصيات فى «عملة الدوبلون» قد بينت أن إدراكها المتباين للعملة هو دليل على حدود هذا الإدراك، فإن «ابنة راباتشيني» هى الأخرى بينت حدود إدراكها عند جيوفانى، فجميع الشخصيات تدور فى إطار رؤية واحدية ترفض ثنائية الوجود الإنسانى.



المأزق الترانسندنتالى

دراسة فى كتابات إمرسون وثورو الفلسفية والأدبية

الثنائية هى الإيمان بوجود أكثر من جوهر فى العالم، والثنائية الأساسية (فى النظم التوحيدية) هى ثنائية الخالق (المزج عن الإنسان والصيغة والتاريخ) والمخلوق. وهى ثنائية مضافا تكاملية تفاعلية؛ إذ أن الإله مفارق للعالم، إلا أنه لم يهجره ولم يتركه وشأنه، وفى إطار الثنائية العضاضة يتفاعل طرفا الثنائية، وينتج عن هذه الثنائية الأولية ثنائيات تكاملية تفاعلية عدة، من أهمها ثنائية الأساس والصيغة، التى تفرض انفصال الإنسان عن الطبيعة وأسديته عنها، واستحالة إلهها ونفسه فى إطارها، لأن الإله خلقه وكرمه واستخلفه فى الأرض. ولكنها لا تعنى أن الأساس هو مركز الكون، فزعم أنه وُضع فى مركز الكون، إلا أنه ليس مالك الطبيعة، فهو حصة فيها من قبل خالقها (أى أن ثمة حيزا طبيعيا مستقلا عن الإنسان، وإن كان من حيث الأساس أن يحدث منه)

والثنائية العضاضة غير الثنائية الحسية (أو الانسية)، ففى الثنائية العضاضة ثمة عنصران قد يكونان متكافئين أو غير متكافئين، ولكنهما مع هذا يتفاعلان ويتفاعلان، أما فى الثنائية الصلبة (وهى الثنائية الأساسية فى النظم الحولية والنظم المادية)، فهما عنصران مختلفان تمام الاختلاف، ولذا لا يتفاعلان، وينتج عن هذا حالة استقطاب حادة؛ الذات فى مقابل الموضوع، والإنسان فى مقابل الطبيعة، والذكر فى مقابل الأنثى.

وتتسم النظرة الإنسانية الهيومانية (فى الإطار المادى) للإنسان بثنائية صلبة: ثنائية الإنسان والطبيعة. ففى الإطار الإنسانى (الهيومانى) المادى يستبعد أى شىء مفارق لهذا العالم، فيحل الخالق فى مخلوقاته ويتوحد بها، إذ يصبح العالم مرجعية ذاته، مكتفيا بذاته، يحوى داخله ما يكفى لتفسيره. ولكن يطرح السؤال: ما مركز العالم، الإنسان أم الطبيعة /

المادة، الذات أم الموضوع؟ وهكذا يظهر قطبان متصارعان لا يتفاعلان. وتتبدى هذه الثنائية الصلبة في الإيمان الإنساني (الهيوماني) بحرية الإنسان التي لا حدود لها، ولكن يصاحب هذا الإيمان الطبيعي / المادى بالجبرية الكاملة. وهذا يعنى أن الإنسان حرّ تماماً متمركز حول ذاته. ولكنه فى الوقت نفسه جزء لا يتجزأ من الطبيعة، لا يمكنه تحقيق ذاته إلا بالإذعان لها ولقوانينها الصارمة، أى أن التمرکز حول الذات يؤدى إلى التمرکز حول الموضوع.

ويتبدى هذا النموذج فى كثير من الظواهر، فيلاحظ أن فكرة الحرية المطلقة أساسية فى الفكر الاقتصادي الليبرالى، ومع هذا يؤمن هذا الاقتصاد بضرورة الإذعان لقوانين السوق الآلية واليد الخفية التى تحركه، ولذا فأى تدخل إنسانى واعٍ (ذاتى) لتنظيم حركة السوق (الموضوعية)، وللتخفيف من نتائجها الاجتماعية السلبية أمر مرفوض تماماً. إن هذه النظرة الليبرالية تؤكد الحرية المطلقة للإنسان، ولكنها فى الوقت ذاته ترى ضرورة إذعانه لقوانين السوق. وقد لخص كارل ماركس هذه الثنائية الصلبة حين قال عن الرأسمالى: إنه يجب أن يتوسع وإلا هلك. فالرأسمالى حرّ تماماً، يتوسع دائماً، بل إن قانون حياته هو التوسع. ولكنه فى حقيقة أمره لا يملك إلا أن يتوسع وإلا كان مآله الهلاك وعملته التوسع يقوم بها الرأسمالى ويدفعها قُدماً، ولكنها بلا اتجاه، ولا يمكن للرأسمالى أن ينفذها، تماماً مثل وتيرة المجتمع الحديث التى تزداد تسارعاً مع تزايد التقدم، ولكننا لا يمكننا أن نفعلها حتى نتواءم مع حاجاتنا النفسية والإنسانية. فالرأسمالى مكثف بذاته، يتوسع كما يساء، ولكن عملية التوسع مكثفية بذاتها، لا يمكن للرأسمالى التحكم فيها.

ويتكرر النموذج نفسه فى حركة التمرکز حول الانثى (الفيمينيـزم Feminism). فالأنثى فى هذا الإطار - يجب أن تظل متمركزة حول ذاتها الأنثوية - رافضة أى شىء خارج هذه الهوية، ولكنها فى الممارسة يجب أن تقوم بكل ما يقوم به الرجال من أعمال، حيرة كانت أم شريرة، أى أنها - رغم أنها الذات الحرة - تكتسب فى نهاية الأمر هوية الرجل (الموضوع). ومن هنا ظهر مفهوم الـ (Unisex الجنس الواحد)، حيث لا فرق بين الذكر والأنثى.

وكان الشاعر الرومانتى الإنجليزى وليم وردزورث - على ما يبدو - واعياً بنموذج الثنائية الصلبة الذى أشرنا إليه، فالأطفال فى شعره شخصيات مطلقة لا تحددها حدود أو قوانين، لكنهم فى الوقت نفسه جزء عضوى من الطبيعة. يسيرون حسب قوانينها دون وعى من جانبهم، ففي قصيدة «تنترن أبى Tintern Abbey» يعيش الطفل و«الشاب الغافل» فى عالم

حرطبيعى، لكن شمة قوة ما - تقع خارجهما - تقود زمامهما. فعلاقتهما بالطبيعة تشبه علاقة الابن بأبيه الذى يرعاه ويوجهه، وهذا على عكس الإنسان الراشد، فهو محكوم بالقيم الإنسانية الاجتماعية، ولكنه يتحرك بقدر كبير من الوعى والحرية داخل إطار هذه القيم، ولذا فعلاقته بالطبيعة هى علاقة زواج، أى علاقة تفاعلية مثمرة بين ندين، يثرى كل منهما الآخر (علاقة فى إطار الثنائية الفضاضة). علاقة من شأنها أن تضع الحدود بقدر ما تُحرر، وتحرر بقدر ما تضع حدود.

وتتنمى الفلسفة الترانسندنتالية الأمريكية إلى نمط الثنائية الصلبة هذا نفسه، وكلمة «ترانسندنتالية» فى المعجم الفلسفى العدى تعنى «التجاوز»، ولكنها فى السياق الأمريكى فى منتصف القرن التاسع عشر تعنى «حنينية»، بمعنى أن يحل الخالق فى مخلوقاته، ويصبح هناك جوهر واحد فى الكون، فإن أطلقنا عنه كلمة «إله» فهى وحدة وجود روحية، وإن أطلقنا عليه كلمة «الصنعة» فهى وحدة وجود مادية ولكن بغض النظر عن التسمية، فإن رؤية وحدة الوجود هى فى جوهرها رؤية مادية؛ لأنه لا يوجد سوى جوهر واحد. والفلسفة الترانسندنتالية تضرب بجذورها فى مجموعة من الفلسفات الحلولة؛ مثل «الأفلاطونية الجديدة» والفلسفة الألمانية الماسية، وبعض الكتابات الصوفية الشرقية، التى تتأرجح بين وحدة الوجود الروحية ووحدة الوجود المادية. ومن الذاب والموضوع ولكن يمكن القول إن الفكر الألماني هو الذى لعب دوراً مهماً فى شكل تحول الفلسفة الترانسندنتالية. فحين نُقل الفكر الألماني وُزرع فى تربة العالم الحداثى، اكتسب الثنائيات الصلبة الكامنة فى الفكر الألماني مزيداً من الاستقطاب والتطور. فالحل الذى دفع بالفلسفة الألمانية إلى حدٍ مفرط المتالية، برؤيته الواقع بوصفه مجرد بجل للفكرة المطلقة Absolute Idea، كان عليه التفاعل والتعامل مع واقع اجتماعى وتاريخى ثرى، ومن هنا كان عليه أن يتعامل مع هذا الواقع الثرى، وأن يبين كيف يمكن للفكرة المطلقة أن تتبدى من خلال كافة الأشكال الاجتماعية والتاريخية. ولقد استطاعت هذه الكثافة التاريخية والاجتماعية أن تقلل من حدة الثنائية الصلبة.

ولكن الفلسفة الترانسندنتالية - فى ظل غياب الحدود الاجتماعية والتاريخية - استغرقت تماماً فى الثنائية الصلبة. ولذا الطرف الأول فى الثنائية: الإنسان والذات، يذهب رالف وولد إمرسون - زعيم هذه المدرسة - إلى أن «الإنسان هو المركز الروحى للكون، يوجد داخله وحده الدليل لفهم الطبيعة والتاريخ بل والعالم نفسه». «فالفرد هو الكون»، أو كما أكد أحد

معاصري أصحاب الفلسفة الترانسندنتالية بقوله: إن جوهر هذه الفلسفة هو «الوجود الحقيقى والمستقل لروح الإنسان». ولذا تحتفى كتابات الترانسندنتاليين بفردية الإنسان وبالحرية المطلقة للذات. ففي الفقرة الأولى من كتابه **الطبيعة** يتساءل إمرسون: «لِمَ لا يكون لدينا شعر وفلسفة يقومان على التأمل [فى الذات] لا على التراث؟ ولمَ لا يكون لدينا دين يقوم على الوحي المباشر إلينا، لا على تاريخ الأديان؟». وفى الفصل الختامى الرائع لكتابه **وولدن** يقول ثورو: «لو أننى لازمت أحد أركان غرفة صغيرة طيلة أيام حياتى لظل العالم على اتساعه بالنسبة لى كما هو، طالما أن أفكارى تدور معى لا تغادرنى». كانت روح الإنسان هى البدء والختام، أو بالأحرى البدء الذى لا ختام له.

فى ضوء مثل هذه الميول التأملية المكفئة على الذات، لا يعدو التاريخ شيئاً مهماً بالنسبة لأصحاب هذه الفلسفة، بل إنه يُعدُّ شكلاً من أشكال القيود، ومن هنا يأتى دفاعهم القوى عن شكل من الوجود البشرى، ينفصل كل الانفصال عن التاريخ. لقد كان إمرسون ينظر إلى كل ما هو قديم وعتيق فلا يرى فيه سوى «شئ سخيّف»، ولذلك ظل تجريبياً لا يتوقف، و«ساعياً لا يكل، متخففاً من أى ماضٍ خلفه». أما ثورو فقد قرر أن يغادر أوروبا (التاريخية) إلى أوريجون (الطبيعية). وغاب عن كليهما ضرورة تفاعل أوروبا مع أوريجون، وغاب عن كليهما أيضاً الإحساس بأهمية التراث كأساس لصياغة الحاضر وللاندماج نحو المستقبل دون فقدان الهوية والذات والاتجاه. لقد كان ثورو يرى أن الذات عند تحررها من التاريخ تخلص عن نفسها وداعة الأدب، وتعانق وحشية الإنسان الطبيعي.

ولكن الغريب فى أمر هذا الموقف - المفرط فى تركزه حول الذات ومعاداته التاريخ - هو أنه يؤدى إلى نظرة مفرطة فى تركزها حول الموضوع والاستسلام للحتمية. فقد اكتشف ثورو - على سبيل المثال بعد أن تصور أنه حرّ نفسه تماماً من التاريخ - أن للطبيعة «جاذبية شديدة... من شأنها أن تحسن قيادتنا لو أننا أسلمنا لها قيادتنا عن وعى كامل» (لاحظ الحتمية التى تشي بها هذه الكلمات، ولاحظ أيضاً الدعوة المتضمنة إلى التخلّى عن الوعى البشرى). ولكن بمجرد أن يصبح الإنسان جزءاً من الطبيعة التى لا حدود لها، فإنه يتحول إلى كيان عام مجرد، ليس له شكل محدد أو جوهر معلوم. لقد انطلق أصحاب المذهب الترانسندنتالى فى نظرتهم للإنسان من منظور «كونى شامل»، بوصفه مخلوقاً يحكمه قانون عام خارج ذاته، وهو قانون لا يملك الإنسان معرفة به أو سيطرة عليه. كما أكد إمرسون فى

كتابه الطبيعة: «الكون سائل متغير، والثبات ليس إلا كلمة تعبر عن درجات السيولة والتغير. إن كوننا - كما يراه الإله - قانون شفاف وليس كتلة من الحقائق. والقانون يذيب الحقائق ويجعلها سائلة». وبذلك تذوب وتتلاشى حتى القوانين المختلفة لكل ثقافة من الثقافات. ولا يوجد معنى ثابت إلا لما لا يمكن الوصول إليه أو «الكامل المرافق The flying perfect».

في ظل هذا النظام الحلوى للأشياء تتراجع أهمية الهوية، حيث يصبح الشر الجزئي خيراً عاماً، ويصير عدل إنسان ما ظمناً لدى إنسان آخر، كما تصير عذابات إنسان ما - في عين الإله أو لطبيعة أو الروح الكلية - جزءاً من «قانون شفاف»، ومن ثم تختفي الحقيقة تماماً.

إن العالم الذي لا توجد فيه هوية خاصة ومحددة إنما هو عالم لا يعرف سقفاً ولا حدوداً. إنه عالم تترج فيه الأشياء كلها وتختلط وتتوحد، ويفقد فيه الشر حدودهم وهوياتهم وفرديتهم، الأمر الذي يؤدي إلى نزوع الإنسان الفئاضل. هذا الإنسان الفئاضل ليس فرداً متميزاً بقدر ما هو «صريقة في التفكير والسلوك». إنه حيوهر ثابت أكثر منه كياناً تاريخياً متعيناً مركباً ومحدداً. وهنا لا ينظر إلى الإنسان بوصفه إنساناً أو حتى فرداً ينتمي إلى القرن التاسع عشر، وإنما يصير تجريداً رمزياً، يصق عنه في بعض الأحيان الإنسان مفكراً Man Thinking.

وفي معد هؤلاء السحر الفئاضل المفرد - بحسب إمرسون حوته وشكسبير وسويدنورج وأفلاطون معاً دون تمييز عنده في عالمه، حيث الحرية التي لا نعرف الحدود هي الخير الأسمى. «فإن الإثم الوحيد هو الحدود». ولما كان كل هؤلاء المفكرين سحرًا، فإنهم يدورون داخل حدود ومن ثم فهم آثمون. وليس هناك سوى إنسان كامل واحد، وهو المسيح، وهو ليس إنساناً بالمعنى الحرفي؛ لأنه يشارك الإله الأب - حسب التصور المسيحي - في اللانهاي. ولكن حتى هذا الإنسان الكامل لم ينبع من نقد إمرسون اللاذع، إذ يحسبه بأنه «بعوره روح الدعاية... وإذا ما افتقر إنسان إلى هذه الروح فإن جل تفكيره ينحصر على فكرة واحدة»! واختيار إمرسون المسيح بوصفه الإنسان الكامل هو في واقع الأمر فعل قسري، لأنه شعر، باعتباره إنساناً متحضراً، أنه لا بد أن يتوقف عن عملية البحث عن هذا الإنسان الكامل عند نقطة ما. ولكن نسق إمرسون الفلسفي لم يكن بوسع أن يقفه عن عملية البحث هذه، لأنه نسق يذهب إلى أن الروح الكلية هي وحدها نقطة النهاية. والروح الكلية كما نعرف من كتابات إمرسون عصية على الإدراك، ولا يمكن الوصول إليها، بل يصعب الاقتراب منها. ومن هنا كان وقوع إمرسون في عملية بحث عديمة الجدوى ولا تنتهي، إنها عملية بحث في حالة توسع دائم دون أن تحقق هدفاً!

وهذه الثنائية الصلبة تعبر عن نفسها في كتاب ثورو وولدن، فقد استرع ثورو نفسه من الحضارة والتاريخ، وذهب إلى وولدن كي يستكشف نفسه ويسير أغوار أعماقه العليا، لكنه وجد أنه ينفق وقتاً طويلاً في مجرد تدوين معلومات عن الضفعة على نحو تفصيلي فلا عجب أن يكتب سكرتير جمعية، تقدم العلوم إلى ثورو في عام ١٨٥٣ م، يسأله عن فرع العلوم الذي يهتم به على وجه الخصوص. وعلى الرغم من أن ثورو قد غضب من السؤال الذي يحصره داخل حدود ضيقة للغاية، فإن طلب السكرتير كان يستند إلى كتاب ثورو، فتورث نفسه قد لاحظ في وقت مبكر أن الصبغة الطبيعية التحريية لعقله، وهي الصبغة التي كانت لا ترى سوى ثقافة مثله أو مجرد جزئيات، كانت هي التي تشعل عاطفته، فقد كتب في إحدى الزمائم عام ١٨٥١ م «أخشى أن تتحول معرفتي عامة بعد عام، حتى أخير معرفة طلبة محدده، وأخشى - في سعيي لاحتضان أفق رحبة رحابة السماء - أن يصلني إلى أفق حتى أخير كشمسكوسكوب، إنني أرى تفاصيل وجزئيات كبيرة، لكني لا أرى كلاً ولا حتى سلاسل»

وفي العام نفسه الذي سقى فيه حصاد السكرير هذا، كتب ثورو يقول إنه كان يشعر بأنه كان يتحول إلى مجرد عالم طبيعي، «لكنه ملاحظت كثر في ذلك الوقت، فبدأت أبحث عن طبيعة ذاتية على أن يكون نقطة جذب مركزية، وسند كل هذا الجانب وهذا العلم من قراءة الطبيعة، بالتحصيل، يمكن ثورو - بوصفه مجرد عالم طبيعي وبسجل سجلي للعلوم - الصبغة - من سجع مسائل السكرتير، فثنائية الذات والموضوع الحسنة، التي تنامي في التمرکز حول الذات والاعتناء الكامل للطبيعة، أو التمرکز حول الموضوع كانت حصة في حياته، ولم يتركها لمجموعة تقدم العلوم سوى الجانب الثاني. (ومع هذا جمع ثورو في حسم هذه الإشكالية أن يعطى أمداً، وولدن، ثمانية سنين في الدراسة المعنوية «ثنائية الإنسان والصبغة في كتاب وولدن»)

ويستطيع المرء أن يلحظ وجود الثنائية الصلبة نفسها في مجال الدراسة العلمية الترانسندنتالية، حيث يجد الإنسان داخل نفسه معياراً للحاصل، أي من أي شيء آخر، ولكنه معيار عام وكوني وطبيعي يملكه كل البشر باختصار، فبالاستغناء من دراسة المعيار الداخلي إلى الجبرية الجماعية للمعيار العام الذي يملكه كل البشر، وكان المعيار القديس للقوانين العلمية في عموميتها. مثل هذا المفهوم الثاني الصلب للحاصل يفضي إلى صعوبات عديدة وغرائب كثيرة، ولعل إحدى هذه العوائق تقبل في مفهوم إيمرسون، الذي أسماه «الثقافة الصاعد»، الذي يبدأ في عالم التفاصيل الكثيرة غير المترحلة، وينتهي عند أسرار

وهو بحث يعلم مَنْ يقوم به أن مآله الإخفاق. ومن ثَمَّ يتبيّن أن الحرية التى لا قيود عليها ينتهى بها الأمر إلى أن تأكل نفسها. إنها تُخايل الإنسان بالفردوس فى الوقت الذى تقذف به إلى جحيم العبت!

وإذا كان دور الكاتب الترانسندنتالى هو أن « يخرق المنطقة (اللاتاريخية) ، حيث الهواء موسيقى »، فإن الأنواع أو الأجناس الأدبية المتعينة المحددة، التى تتبع معايير محددة نصنع مجرد عوائق أمام التعبير الترانسندنتالى. ولذلك، فقد استغنى إمرسون ومن لف لفه عن كافة الأجناس الأدبية. ولقد أجريت بحثاً مفصلاً كى أتتحقق من آراء إمرسون فى الأشكال الشعرية، مثل السوناتا sonnet والأناشيد الرعوية (الپاستورال pastoral) والأغنية lyric والملمحة epic، فلم أعثر على شىء. فكل ما لدينا لا يعدو أن يكون عبارات سطحية مرتجلة من قبيل: « يجب ألا تكون القافية فى السوناتا أقل إمتاعاً عن الصوت المكرر، الذى يصدره المحار... والتزاوج بين الطيور هو أنشودة رعوية، لا تعرف الملل الذى يعرفه تزاوجنا، والعاصفة أغنية صاخبة عنيفة دون كذب أو موارد. أما الصيف، بما يشهده من زراعة للمحصول وحصاده وتخزينه، فإنه أغنية ملحمية ». ولنلاحظ أن النقطة المرجعية هى الطبيعة التى لا حدود لها. وليس المعايير النقدية الجمالية. علاوة على ذلك، تقتبس مارحريت فولر مثلاً، التى تنتمى إلى المدرسة الترانسندنتالية، كثيراً من قصائد وردزورث دون أية منافشة لأشكالها الأدبية، ومقالها عن جوته يرى فيه « عبقرية » عظيمة. كما أنها تناقش مسرحية فاوست، لا بوصفها دراما (جنس أدبى محدد)، ولكن بوصفها تجسيدا « لفكرة شعرية عظيمة... ولسعى روح بشرية وتنقلها بين أشكال الوجود المختلفة ».

من الصعب جداً تحديد الأجناس الأدبية فى الأدب الترانسندنتالى والأدب الأمريكى المعاصر له، حيث كان الجنس الأدبى السائد فى ذلك الوقت هو اليوميات والكراسات، حيث تعبّر الروح وحدها - وبدون قيد تاريخى أو اجتماعى أو فنى - عن أفراحها وأحزانها. مثل هذه اليوميات عبارة عن ومضات ولمعات تسجل لحظات الوحي التى لا تتواءم مع أى من القواعد والأساليب الأدبية الواضحة، كما أنها لا تتطلب أى بناء صارم أو محدد المعالم. لقد توسل إمرسون إلى منيرفا [آلهة الحكمة عند الرومان] كى تلهمه، ناسياً أنه كان يجب أن يطلب ذلك من كليو [ربة التاريخ عند الإغريق]. وعلى الرغم من أن مقالاته تُعدُّ إبداعات فريدة ورائعة، فإنه من الصعب تصنيفها. وينطبق الكلام نفسه على كتاب وولدن، الذى كتبه ثورو ويعتبر

إحدى ثمرات اليوميات. هذا العمل يتعدى رده إلى أي من الأجناس الأدبية المتعارف عليها، إذ أنه خليط من الأمثولات القصيرة، والانفعالات الغنائية، والتأملات الإشراقية والشخصية، والوصف الطبيعي الخالص الذي يوشك أن يكون تسجيلًا علميًا مباشرًا لظواهر الطبيعة، فضلاً عن مقطوعات أخرى يفتقر كثير منها إلى البناء المحكم.

خلاصة القول هي أن المنظر الأدبي والكاتب الترانسندنتالي - في سعيه من أجل الحرية الكاملة - يرفض الأجناس الأدبية بوصفها ضيقة ومقيدة. غير أنه ينتهي به المطاف عند أكثر الأشكال نقياً ومباشرة وأضعفها بثرة، ونقصد بذلك اليوميات، إذ غالباً ما يستدرج الكاتب إلى مجرد كتابة ونسب معلومات غمضة عن الطبيعة. ومرة أخرى، بإمكاننا أن نرصد هنا الانتقال المعتاد من الحرية المفترضة فيها أنها مطلقة وكاملة إلى التسليم والإدعان الكاملين لواقع حارحي يفتقر إلى الأساق والإحكام.

يُبين لنا القراء الترانسندنتالي في الفلسفة والأدب - إدين - الصفات الرئيسية لبيئة الرؤية الذاتية الصلة ونسب هذا من قبل الصدفة. إذ ضرب الخيال الترانسندنتالي بجذوره في النسيج الاجتماعي والاقتصادي لأمريكا في النصف الأخير التاسع عشر، أي أنه يضرب جذوره في زمن كانت فيه الرأسمالية الصناعية في تلك البلاد تزايدت نفوذها في نفسها، وتتطلع وهي معتمدة على نفسها «Self-reliant» حسب المصطلح الإمبرسوني، أو مكتفية بذاتها حسب مصطلحنا - إلى فردوس الحرية الذي بدأ في السقوط وعلى الرغم من أن إمبرسون وثوروكا معارضين - على المستوى الشخصي - للأنهار، وكذا الحرية والتوسع الرأسمالي والإمبريالي، ولكنهم من «الفضائل» أو الصفات الأخلاقية للرأسمالية الأخرى؛ فإن نظريتهم إلى الإنسان - سواء أكان ذلك عن وعي بذلك أم لا - كانت فلسفة «مادية» في جوهرها، ولذا فكتاباتهم في نهاية الأمر كانت تروّج لهذه الرؤية، حتى حينما كانت تعارضها على مستوى الممارسة. ومن هنا نجد أن كثيراً من الرأسماليين شبنوا كتابات إمبرسون وأفكاره، واعتبروها أيديولوجية مناسبة تماماً لهم، ولعكر الليبرالية الاقتصادية، بتأكيدهما على كل من الفردية الكاملة والإدعان الكامل لاحتمية السوق.



ثنائية الإنسان والطبيعة

فى كتاب (وولدن) لهنرى ديقيد ثورو

موقفنا من الطبيعة هو انعكاس لموقفنا من الإنسان ومن الإله، ولذا فدراسة موقف مؤلف ما من الطبيعة يكشف لنا موقفه من الإنسان، ويوضح لنا صورة الإنسان الكامنة فى أعماله. وصورة الإنسان مسألة محورية فى تحديد شكل ومضمون أى نص، أدبياً كان أم غير أدبى.

ونحن نذهب إلى أن موقف هنرى ديقيد ثورو من الطبيعة يتأرجح أحياناً بين الموقف الإنسانى الهيومانى المتطرف، الذى يؤكد مركزية الإنسان فى الكون ومقدرته على تجاوز ذاته الطبيعية / المادية، بل وقوانين الطبيعة / المادة ذاتها من جهة، ومن جهة أخرى الموقف الطبيعى / المادى، الذى ينكر مركزية الإنسان، ويؤكد ضرورة أن يدعى للطبيعة / المادة ولقوانينها، هذا التآرجح بين قطبين متنافرين هو ما نسميه « الثنائية الصلبة ».

ومعظم الأدب الرومانسى فى أساسه أدب اعترافى، ذو علاقة وثيقة بالسير الذاتية، ولا يحتاج المرء لأكثر من أن ينظر إلى شعر شيللى ومقدمة وردزورث وآلام جوته و« أغنية نفسى » لويتمان، كى يدرك مدى صحة القول الذى سقناه، ففى عالم نسوده النسبية المتزايدة، ويتخلله وعى بحتمية التغيير والتقدم، تطلع الكاتب الرومانتى حول نفسه، باحثاً عن أساس ثابت نسبياً، يعبر من خلاله عن رؤيته للحياة، فلم يجد سوى ذاته البسيطة، ولكنها رغم بساطتها، فإنه أيضاً رآها ذاتاً عظيمة ومكتفية بنفسها.

وينطبق هذا الكلام بصفة عامة على الأدب الرومانسى، غير أنه ينطبق على نحو أكثر دقة على ما يسمى الأدب الأمريكى الكلاسيكى، وهو أدب رومانسى مغرق فى الرومانسية فى اهتمامه الكبير بالذات^(١). وها هو هنرى ديقيد ثورو يبدأ كتابه وولدن بطريقة رومانسية فنانجية متحدثاً بضمير المتكلم، مؤكداً أن « ضمير الأنا المتكلم هو المتحدث دائماً » فى الأعمال الفنية^(٢). فكل ذات هى بداية جديدة، ومشروع للاكتشاف، وإمكانية قابلة للتحقق على نحو خاص.

وإذا كان كتاب وولدن يبدأ باحتفاء غنائى بالذات المستقلة، فإن خاتمته لا تقل غنائية في تمجيد استقلالية وثرأ تلك الذات. إن الرحلة الحقيقية تدور داخل الذات، والقنوات الصادقة هي القنوات التي تمر منها الأفكار الذاتية لا الأفكار الموضوعية. والذات في وولدن متمركزة حول نفسها، إلى الدرجة التي يقول فيها البطل: «لو أننى لازمت أحد أركان غرفة صغيرة طيلة أيام حياتى كالعنكبوت، لظل العالم كما هو على اتساعه بالنسبة لى طالما أن أفكارى ظلت معى لا تغادرنى». ويمكن القول إن كتاب وولدن كله يدور بشكل ما حول الذات الإنسانية، فبطله يدعو الإنسان إلى أن يحرر نفسه من «إضافات» الماضى وتقاليع الحاضر، وأن يؤكد استقلاليته ويحقق ذاته.

إن الإيمان باستقلالية الذات وإمكاناتها غير المحدودة هو تعبير عن إخلاص وولاء مفرطين ليقين لا يهتز فى مركزية الإنسان فى الكون، ولكل ما هو إنسانى. إنه شكل متطرف من الإنسانية (الهيومانية)، التي تؤكد الذات وتستبعد العالم الخارجى (الموضوع). ولذا فبطل وولدن ينصح الإنسان بما يلى: «فسر ذاك وحسب، وليحطم أبو الهول رأسه [أى فليذهب الكارهون إلى الجحيم!].» وربما لا يذهب هذا النوع من الإنسانية (الهيومانية) مذهباً بعيداً كالذى ذهبه بليك، الذى أشار مرة إلى الطبيعة بأنها «كالقاندورات التي تعلق بقدمى»، وهولم ينحدر إلى الإحساس (الذى مارسه كل من ويتمان وامرسون) بأن الذات مكتفية بنفسها، وأن الطبيعة مجرد مادة صماء تشكل قييداً على خيال الفنان.

ويقود التطرف فى الإنسانية الهيومانية إلى ثنائية صلبة (اثنينية) بين الإنسان والطبيعة، وإلى استقطاب حاد بين الروح الإنسانية (العليا) والجسد الطبيعى (الأدنى). وتتضح هذه الثنائية الصلبة فى بعض أجزاء وولدن، إذ يتحدث ثورو فى لغة تذكّرنا بالتيار الاثنينى الأزواجى فى العقيدة المسيحية عن العقل و«هويهبط» إلى الجسد الطبيعى من أجل أن «يخلصه». بل إنه يرى أن العلاقة بين الجسد والروح علاقة عكسية، حيث يقول: «يستيقظ الحيوان فى داخلنا بالقدر نفسه الذى تغفو فيه طبيعتنا العليا». كما أنه يقتبس من مينشيوس [الفيلسوف الصينى المنتمى إلى القرن الرابع قبل الميلاد] قوله: إن الفرق بين الإنسان والحيوان طفيف جداً «ففى المعركة العنيفة داخل الإنسان - حيث يتصارع الجانب الإنسانى فى مقابل الجانب الحيوانى - ما يلبث البشر العاديون أن يفقدوا إنسانيتهم المميّزة، بينما «يصونها غير العاديين من البشر».

وتتحول الثنائية الصلبة - فى بعض الأحيان - إلى استقطاب حاد، حيث تثير الطبيعة أعمق المخاوف لدى ثورو، إن لم تكن تثير اشمئزازه. فالحطاب الكندى، « الإنسان الطبيعى البسيط »، كان مُستغرقاً فى الطبيعة، إلى درجة أن ثورو صوّره ككائن غير قادر على تشرب « النظرة الروحية للأشياء ». فبالنسبة لثورو « بدا أن أسمى ما يعكّر فيه ذلك الكندى، لا يزيد على مجرد مغنم بسيط، قد لا يفرح به حيوان ». إن ذلك الازدراء للطبيعة هو الذى أدى بثورو إلى أن يتحدث فى فصل « النواميس العليا » بنبرة نادمة عن عجزه عن التخلص من الجوانب « الحسية والدينئة » فى الطبيعة البشرية، مستخدماً تشبيهات من الطبيعة المادية لكى يعبر عن ازدراءه. « إن [الطبيعة] كالديدان التى تعيش فى أجسادنا، حتى ونحن أحياء أصحاء ». إن العداء والازدراء للطبيعة هما اللذان يخلقان الرغبة فى التجاوز الجذرى، الذى يتضح أكثر عندما يؤكد ثورو على أن « الطبيعة يصعب قهرها .. غير أنها لا بد أن تُقهر ».

ولكن شمة مفارقة غريبة تستحق الملاحظة والتسجيل، وهى أن هذه الرغبة المتطرفة لتجاوز العالم المادى وإنكاره هى إحدى قطبي الثنائية الصلبة^(١٧) التى تسم كل الأنساق الحلولية^(١٨) فالتمركز المتطرف حول الذات يؤدى إلى تركيز لا يقل طرماً حول الموضوع؛ ولذا فالدات المستقلة كثيراً ما تنسى نفسها وتتجاهل حدودها، فتدفع مع الطبيعة وتذوب فيها، فعلى سبيل المثال، يبدأ فصل « العزلة » بالنقل بعيداً مع الطبيعة، وكل حسنة بصير « حاسة واحدة تتشرب البهجة عبر كل المسام »، فهو مستوعب تماماً فى الطبيعة. وكسوته « حراً منها » إلى درجة أن جسده « يروح ويجىء فى حرية غريبة ». هذا الامساك بالحرية غير المفقّدة، أو بالأحرى غياب القيود يُذكره بطغولته (الحلولية) عندما كان يسبح قاربه بطفو فوق سطح البحيرة « كما شاءت له الرياح »، لأنه جزء عضوى لا يتحرر من الطبيعة.

بل إن بطل وولدن يجد أحياناً بهجة غير عادية فى أن يستوعب تماماً فى الطبيعة، لأنها - على حد قوله - توفر له « صداقة غير محدودة وبغير حساب ». إلى درجة أن الجيرة أو الصبّة تغدو « غير ذات قيمة »، بل والعالم ذاته - حيث كفاح الإنسان ومعاناته - يصبح مجرد نقطة فى الفضاء لا قيمة لها. وهكذا بعد أن أنكر ثورو الطبيعة لحساب الإنسان، يذهب إلى أقصى اليمين، ويؤكد مركزية الطبيعة على حساب الإنسان!

فى فصل آخر شعر ثورو بالحزن حين أدرك أن دورة الطبيعة (الموضوع) لا تنتهى. وأن الحياة البشرية (الذات) قصيرة، ففى الفصل المعنون « السكان الغابرون وبنّاء الشتاء » - على

سبيل المثال - يشعر البطل بالحزن والأسى عندما يرى «الحشائش الجافة» - رمز الطبيعة - تنمو حول آبار كان يشرب منها الناس، إذ يُذكره ذلك بالنباتات التي تتجاوز الإنسان عمراً، ولكن في فصول أخرى يحتفى ثورو بهذه الحشائش، فحينما تعوقه الأمطار (الطبيعة) عن عرق حقل الفول (النشاط الإنساني) فإنه لا يرى بأساً في ذلك، فحتى لو تسببت الأمطار في فساد بذور الفول، وفي إغراق الأرض ومحصول البطاطس، فإنها «لا تزال مصدر خير للحشائش في المرتفعات»، فيما أن البطل ليس إلا جزءاً من دورة كبرى، فإن المطر - كمصدر خير للحشائش - يصح مصدر خير له أيضاً..

لا يوجد أى حزن لإخفاق الإنسان. أو أى رثاء لهزيمته فى صراعه مع الطبيعة، بل شمة بهجة حقيقية، تصل أحياناً إلى أبعاد مخيفة، حين يحتفى بطل وولدن بالطبيعة «حيث لا يكاد يرى أثر لأيدٍ بشرية»، وحيث تغسل الأمواج العنيفة الشواطئ «كما فعلت منذ ألف عام» (فى صورة مجازية تذكرنا بحديث فوكو عن الإنسان، باعتباره بضعة أشكال، تُكتب على رمال الشاطئ لتمحوها الأمواج).

وتتجلى الثنائية الصلبة بين ذات إنسانية مستقلة ترفض الطبيعة وطبيعة مادية تتلعب الإنسان فى أكثر من موضع. وربما كان أوضح هذه التجليات يظهر فى التذبذب أو التآرجح بين التأمل الأخلاقى فى الطبيعة، وبين الاستغراق فى وصف تفاصيلها، وبين الحدس كطريقة لإدراك العالم، والمشاهدة البصرية بوصفها السبيل الوحيد لرؤية الطبيعة. خلاصة القول: إنها ثنائية صلبة بين الفنان الإنسانى (الهيومانى) الذى يضع الإنسان فى مركز الكون، وبين العالم^(٢) الطبيعى الذى يضع الطبيعة/المادة فى هذا المركز^(٣)، وهى حالة من التآرجح كان ثورو على دعى كامل بها.

وعلى الرغم من هذا السقوط فى الرؤية الثنائية الصلبة، فإن ثورو فى لحظاته الأكثر نمادجية يدور فى إطار الثنائية الفضفاضة، التى ترى أن شمة تبايناً حقيقياً بين الإنسان والطبيعة، ولكن شمة تفاعلاً دائماً بينهما وشمة توازناً. أى أنه لا يوجد تطابق بين الذات والموضوع، بل إن الذات لا يمكن أن توجد دون الموضوع، تماماً كما أن الموضوع لا وجود له خارج الذات. فالإنسان - كما يصوره كتاب وولدن - ليس قاهرًا للطبيعة، كما أنه ليس مجرد جزء منها، يُردُّ إليها ويتحرك حسب قوانينها المادية، وإنما هو سيدها النبيل، الذى يستمد منها مقومات حياته، وتربطه بها فى الوقت ذاته علاقة انسجام وتوافق. بل يمكن القول بأن الاتجاه

العام فى كتاب وولدن هو نحو التخفيف أو التقليل من حدة هذه الثنائية وصلابتها. ويجدر بنا أن نتذكّر دائماً أن الصورة المجازية الأساسية - فى كتابات ثورو ورفاقه من الترانسندنتاليين - هى التماثل أو الانسجام بين الإنسان والطبيعة، وهى صورة مجازية تقوم على الانسجام والتوافق أكثر مما تنطلق من الاستقطاب والصراع. إنها توحى بوحدة بين السطح والعمق، وبين المظهر والجوهر^(٧)، وبين المادة والروح، وبين المادى والمثالى، وبين الملاحظة والتفاعل، وبين الحياء والعاطفة، وبين الإنسان والطبيعة، وتفترض هذه الصورة المجازية أنه رغم اختلاف الإنسان عن الطبيعة فثمة علاقة تقارب وتماثل تربط بينهما.

إن تطبيق ثورو هذه الصورة المجازية اتخذ شكلاً خاصاً محدداً، وكانت له تضمينات عديدة مركبة، خذ على سبيل المثال فكرة استقلالية الذات، التى بيّنا أنها مصدر الاستقطاب بين الإنسان والطبيعة. يذهب ثورو فى اللحظات النماذجية إلى أن استقلالية الذات لا تتعارض البتة مع الطبيعة، فاستقلالية الذات الإنسانية لا تختلف عن استقلالية البحيرة والشمس، والطيائر «والنبته البرية الوحيدة فى إحدى المراعى أو ورقة الفول أو السنجاب، أو الذبابة أو النحلة. وتستمر هذه القائمة لتضم المجرى المائى والنجم والريح وزخّة المطر السريعة فى الربيع، وموجة الدفء القصيرة فى الشتاء، وأول عنكبوت يعشش فى بيتٍ جديد». خلاصة القول: إن نفس «الحياة فىنا» تشبه «الماء فى النهر»، وفى كتابه الترانسندنتالية الأدبية يرى لورانس بويل Buell أن الذات ليست وحدها التى تشبه الطبيعة وإسا كتاب وولدن كله «يتركز حول دورات الطبيعة، التى ترمز إلى عملية النمو أو الارتقاء الروحى»^(٨).

ويتجلى التوافق بين الإنسان والطبيعة، على نحو أكثر وضوحاً فى أن الطبيعة تصبح فى كتاب وولدن صورة مجازية رائعة للتجدّد، فهى تنبض بالحياة. «بكل الطاقة التى تحتويها تُرسل حرارة داخلية، كى تُحيى الشمس العائدة التى يشعّ لهبها اخضراراً لا اصفراراً»، إن كل صباح فى ذاته صورة مجازية جديدة، إنه «دعوة مُبهجة لى كى أجعل حياتى فى بساطة وبراءة الطبيعة». وحينما ينظر بطل وولدن إلى شعبان يغيّر جلده، فإنه يتعلم منه سر التجدد الداخلى. والحققة أن كتاب وولدن بكامله، تتكرر فيه على نحو متواتر كلمات من قبيل: الربيع - الفجر - الصباح - شروق الشمس - الاستيقاظ - التطهر. وكلها كلمات توحى بالطراجة والجدّة والنماء والتجدّد والتغيير^(٩).

وربما كان الإحساس بالتماثل والتوافق بين الإنسان والطبيعة، وإدراك مدى التشابه

بينهما هو الذى دفع ثوروه إلى الغابات وسط الطبيعة، ولكنه لا يذهب إلى الغابات ليفقد ذاته فيه، ولذا نجده يملؤها بشعراء ونسّاك وفلاسفة من الغرب، وحكماء من الشرق، وفتيات ينظرن فى البحيرة و« يغتصنن الوقت ». وهناك أيضًا الرجال القساة الذين يُكسّرون محارة اغترابهم، وفلاحون، وسكانٌ سابقون، ومدينة. فالرومانتى الهيومانى لا يشعر بأن عليه أن يصير إنسانًا طبيعيًا وحشيًا، مُخلّفًا نراته النفاى وراءه، ولذا فهو يُطعم السناجب ويقرأ هومير، ويقيم فى وولدن، ويزور مدينة كونكورد وكالكوتا عدة مرات.

ويمتد التشابه بين الإنسان والطبيعة إلى وجوه أكثر إبهامًا وإطلامًا، وإلى « أحداث ووقائع ذات صبغة أقل سلامًا ». ومن ثمّ كانت الإشارة إلى المعركة الطاحنة للنمل فى فصل « الجيران المتوحشون »، والإشارات إلى حروب البشر فى فصل « السكان الغابرون وزوّار الشتاء ».

وفى ضوء صورة التوافق والتشابه المجازية بين الإنسان والطبيعة، وفى ضوء فكرة أن كل الأشياء تتحرك وفقًا للنزاع بين الحسب الذى للحسب فى النظم المادية والأخلاقية، تستطيع الطبيعة أن تكون بمثابة مقياس أو معيار يمكن للإنسان أن يُقنم به نفسه ويرسم حدوده. لقد اختار ثورو حلقة الطبيعة كى يحسب نفسه بعكس حياه، وينفذ بصوره الخاص باستكناه الذات أملًا فى أن يعاين حلاصه إن العيش المسالى والمدروس -والذى يمثل أحد المفاهيم الأساسية فى وولدن- هو أحد الامتلاءات التى عليها ثوروه من الطبيعة، فهو يرى أن الطبيعة تستمر فى دورتها حتى يصل إلى غايته. لا يكاد يحيد عنها، وهكذا ينبغي أن يكون حياة الإنسان، فعلى الإنسان ألا يشغله خلافات المجتمع و« إشارات التعاليع العارضة، حتى يصل إلى الذى يمكننا أن نسميه « الحفنة ».

وينبنى مفهوم ثورو عن الضرورة - وهو أحد الأركان الأساسية لنظرته إلى الإنسان، وأحد مبادئه المرشدة له فى أسلوب حياته - على مثل هذه المدركات، فكل ما يحقق بعض أبعاد الإنسان الأساسية شيء ضرورى، ومن ثمّ فهو شيء طبيعى، أما كل ما هو متعلق بالمظهر ولا يمثل شيئًا جوهريًا فى الإنسان فهو شيء غير طبيعى، ومن ثمّ يجب اجتنابه، بل إن فكرة اقتصاد البقاء - كما يصوره ثورو فى وولدن - هو محاولة للبقاء عند مستوى ما هو شديد الضرورة، ذلك أن الإنسان إذا أراد أن يكون إنسانًا بمعنى الكلمة وأن يظل كذلك يتوجب عليه أن يتواءم مع الطبيعة، بالمعنى الذى حدده ثورو.

وبإمكان صورة التوافق والتشابه المجازية أن تؤدى - كما فعلت فى بعض الكتابات

الترانسندنتالية- أو فى الأعمال التى تأثرت بالنظرة الترانسندنتالية- إلى شكل من الحلولية. حيث تذوب كل التفاصيل فى الروح الكلية أو ما شابه ذلك. أما فى حالة ثورو- ولا سيما فى معظم أجزاء وولدن- فإنه يحافظ على التوازن بين الجانبين، وعلى التفاعل بينهما «إذ يتمسك» بالشئ فى حد ذاته (الموضوع)^(١٠)، لكنه يغلفه بالمعنى (الذات)^(١١)، مؤكداً على أهمية المدرك والمدرك، والذات والموضوع، والإنسان والطبيعة، صحيح أن ذات الإنسان ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالطبيعة، وصحيح أيضاً أنها تتوحد بها، لكنها مستقلة بقدر ما هى متوحدة، من هنا نستطيع أن نضم ثورو إلى تراث الإنسانيين (الهيومانيين) الرومانتيين، ورثة عصر النهضة والإنسانية (الهيومانية) الكلاسيكية الجديدة، الذين تبنوا مبادئ سابقينهم وأرادوا فى الوقت نفسه أن يوسعوا من حدود التراث، ليس بإدراكهم فقط الوجود العقلى والأخلاقى للإنسان الذى يمتد المركزية فى العالم، ولكن أيضاً بإدراكهم جذوره الراسخة فى الطبيعة؛ ولذا فهم كانوا يذهبون إلى أن أنساقنا الأخلاقية لا بد وأن تتسع آفاقها عن طريق الاعتراف بالدوافع الأكثر سرورية، والمتجاوزة للأخلاق فى الإنسان، ولكن دون إغفال لها.

وتظهر هذه النظرة التفاعلية الدفاعية لعلاقة الإنسان بالصنعة فى أجزاء من وولدن، وفى فصل «العزلة» - مثلاً - يُقر ثورو بوجود «شئ ما» من المحتمل أن يكون «شئ» الفكرة «أنا» - البشر - جزءاً من الطبيعة، لكنها ليست «مسلعة» على نحو كامل، فهم فبمقدور الإنسان - رغم انغماسه فى الصنعة - أن يخبر عن وجود الشئ من خلال عقله وخياله، وبمقدوره أن يمر بأحاسيس مختلفة غير حادسة، إذ يستطيع أن يندمج مع الطبيعة حتى يصبح مثل «خشبة طافية فى النهر»، ويكون بذلك جزءاً من الطبيعة، لا ينفصل عنها بشئ، لا حيلة له والنهر يحمله، مثلما كان يحمل قاربه حينما كان يتجلى حلولياً، مستوعباً تماماً فى النظام الطبيعى. لكنه يستطيع فى الوقت نفسه أن يحد من كل ذلك «وينظر إليه من عل»، وكأنه «كبير الآلهة، ومُصرّف الرياح، ومُنزل المطر والشمس والبرق»^(١٢)، اندراجاً فى السماء. وبالرغم من وجود تضاد واضح فى هذه السطور بين قطعة الخشب التى لا حيلة لها وبين الإله القوى، فإن «الكيان الشرعى»، الذى يضرب بجذوره فى الطبيعة، يحوى الضدين كليهما.

وفى فصل «البحيرات» يمر ثورو بالثنائية نفسها أثناء الصيد فى منتصف الليل، إذ ينحرف فى البداية - بطريقة حلولية - «فى نسمة الليل الرقيقة» لكن العقل البشرى باستقلاليته ورغبته فى التجاوز، يحوم «نحو أفكار كبرى كونية فى كواكب أخرى»، غير أنه

يشعر «برجفة خافتة»، تقطع حبل أحلامه، وتربطه «مرة ثانية بالطبيعة». وبقبوله الثانية الفضفاضة، وليس الازدواجية الحادة أو الثنائية الصلبة كامر طبيعي، يبدو له أنه يستطيع أن يسمو «عاليًا في الهواء» مع اندرا. وأن يهبط «إلى أسفل نحو العنصر [البشرى - الأرضى] دون إفراط»، كي يصيد سمكتين بسنارة واحدة: الأولى حلولية والثانية تجاوزية.

وفى إحدى اللحظات العابرة، يحس الجسد المنغرس كلية في الطبيعة «بشعور غريب من السعادة البربرية»، تتبدى فى رغبة عارمة فى صيد أحد القوارض و«أكل لحمه نيئًا»، وانطلاقًا من هذه الرغبة الطبيعية / المادية - يقول الراوى - إنه «وجد نفسه يجوب الغابات فى حماسة غريبة ككلب صيد يتضور جوعًا». ولكن على الرغم من هذه «الصورة المزعجة»، وإدراك الراوى وجود «كائن مفترس، يختفى تحت وجه الصبغة الرحيم»^(١٣)، فإنه لا يأسى ولا يحزن، لأنه يعلم أن هذا الدافع الطبيعي بحاوره يوقى بشرى نحو حياة روحية أعلى، والنتيجة هى «غريزة ثنائية»^(١٤)، أى قدرة على التمسك بالسيرى والغبى، والطبعى والبشرى، فى الوقت نفسه الذى يحب كليهما وبالدرجة نفسها.

والثنائية - حسبما يرى ثورو - هى حيز الاستسا، «فى مقطوعة دالة من فصل «سقالة المسكن»، يقدم ثورو وصفا للحدود المادية لـ Homo Faber الإنسان والمصباح العاقل Homo Sapiens. لقد استلخ الاستسا - بعد اكتشافه النار - أن ينفصل عن دورة الطبيعة، حيث بات بمقدوره أن يدفى مسكنه، ومن ثم لنقى على «نوع ما من الصنف فى ضوء المصباح»، وبانفصاله عن الطبيعة، ذهب الإنسان حظه أو تنس إلى ما وراء الغريزة (الطبيعية الموضوعية)، ويدحر وقتًا طويلاً من أجل الغنم الحملية (الحضارية الداتية الإنسانية)». إن الانفصال النسبى عن الصنعة لا يعنى القطعة أو الانفصال الكامل، فالأوصاف التى جعلتها بين الأقواس الكبيرة بنى عن حد ثورو، وتوجسه وإصراره على ألا يكون الانفصال نهائياً أو يكون الانقطاع مفروضاً.

هذه الثنائية الغريبة، أو هذه الطريقة الحلولية التجاوزية للإدراك هى المفهوم الكامن وراء الحركة الأساسية، والتى تأخذ شكلاً حلزونيًا: ملاحظة العالم الموضوعى المادى والتأمل الإنسانى فيه، ثم العودة مرة أخرى للعالم الموضوعى^(١٥). إن التناقض المتناغم الدائم بين المقطوعات الوصفية والتأمل الفلسفى هو تبد متبلور لهذه الثنائية الفضفاضة نفسها.

ولا يُعد استخدام ثورو صورة التوافق والتشابه المجازية، أو الانسجام النسبى بين الإنسان

والطبيعة هروباً من تركيبية التاريخ إلى بساطة الأسطورة. إن هذا الاستخدام ليس إلا نقداً
ضمنياً للشعر المجنون لمجتمع رأسمالى صناعى. يتعامل مع الطبيعة بطريقة نفعية. بوصفها
مصدرًا للمواد الخام. فكم من صاحب أملاك حصيد يأتى إلى وولدن، لا ليستعيد براءته، ولكن
لكى «يُفسد البرك، ويقطع الأشجار، ويدمر مصائد الأسماك، ويتخلص منها». ولعل صور
السلب والنهب والغزو - التى تصور الإنسان على أنه عنصر غريب مدمر فى الطبيعة - تنبئ عن
مدى العمق لسخط ثورو، فالقطار الذى يمر ببخيرة وولدن مثال آخر على اغتصاب الإنسان
الطبيعة، إن القطار ليس إلا «حصاناً حديدياً» و«موقد نار» ويتنفس النار والدخان «من
منخاره» كأي وحش جهنمى.

ولقد انتقد جيمس راسل لويل ثورو لدراسته «الحيوانات والقوارض باهتمام يتسم
بالاحترام». فى الوقت الذى لا يبالى فيه بـ «الدراما» المهيبة، التى كانت بلاده مسرحاً لها! ثم
أشار لويل إلى غزو المكسيك، وعدة غزوات على جبهات أخرى. كأمثلة لهذه الدراما المهيبة^(٦)
وربما ما لم يستطع أن يدركه لويل هو أن ثورو من خلال فهمه عقلنة الغزو طور نظرة إلى
الإنسان والطبيعة، تتعارض تماماً ونظرة لويل وأصحاب الأراضي والمقاولين، والفيلسوف الحق،
- من وجهة نظر ثورو - هو ذلك الذى يحافظ على الطبيعة، والإنسان ليس عليه أن يغزو الطبيعة
ولا أن يستسلم لها، ولكن عليه أن يستغلها بدافع الضرورة، بحيث لا يودى عملية الاستغلال إلى
القطيعة معها، أو الانفصال الكامل عنها.

وفى ضوء هذا الإطار المرجعى، وهذا المدخل المحب للطبيعة والداعى إلى الحفاظ عليها
يمثل كتاب وولدن بحالات مما يمكن تسميته «الصراع الدقيق gentle conflict» (الذى يمكن
أن نسميه «التدافع» إذا ما أردنا أن نستخدم مصطلحاً إسلامياً) فمثل أن يبنى ثورو بيته
على شاطئ وولدن، يطلب من الطبيعة أن تقدم له يد العون، فقد علم أن الهنود الحمر يعيشون
«خارج البيوت فى أغلب الأحوال»، ويحافظون على تلك القرابة مع الطبيعة، ويدركون توافقهم
الداخلى معها؛ ولذلك فإنها - بدورها - ساعدتهم وأمدتهم بالمواد اللازمة لمنازلهم.

ولكى يقيم ذلك البناء الإنسانى الصنع وسط الغابات البكر، «يستعير» ثورو فأساً كى
يرتكب الخطيئة الأساسية أو الأولى؛ وهى أن «يقطع بعض أشجار الصنوبر الأبيض الطويلة
والمدبية كالسهم، وهى لا تزال فى شبابها، وذلك من أجل الخشب الضرورى لبناء مسكنه»
واختيار ثورو سرد التفاصيل فى وصف هذه الواقعة يوحي بأن ما يحدث هو عملية غزو وانتهاك

تقترب من جريمة الاغتصاب، وأن مرتكبها يشعر بالألم من فعلته؛ ولذا فهو يصر على أنه «ستعار» الفأس حتى يبين مدى إحساسه بالحرص تجاه ذلك الفعل، ورغبته فى تأكيد أن ذلك مجرد شيء انتقالي ومؤقت فى طبيعته. لقد تخطى ثورو عن وسائل الإنتاج والانتهاك بمجرد انتهاكه من ارتكاب فعل الغزو، فهو قد يسقط الأشجار، ولكنه لا ينسى قط جمالها وشبابها، وعلى الرغم من أنه يسقط الأشجار، فإنه يصبح «صديقاً أكثر منه عدواً لشجرة الصنوبر بعد أن صار أكثر معرفة بها». وإيقاع نثره الوثيد والمحتشد بالتفاصيل فى هذا الموضع ينبئ عن خيال تامل حميم، لا عن عقلية تؤمن بالغزو، وربما كان كونه إنساناً وسط ما هو طبيعى يخلق حتمية للانفصال، لكن هناك أيضاً احتمالية لاستعادة البراءة وللانسجام مع الطبيعة.

وثورو من هذه الناحية يشبه الرومان الذين كانوا يشعرون بمرارة الألم عندما كانوا يلقمون إحدى الغابات grove المقدسة، بل وكانوا يقدمون قرايين للتكفير عن فعلتهم هذه، ولأن ثورو نفسه كان يشعر بأن كل الأشجار مقدسة لدى بعض الآلهة، فقد راح يُعلم مزارعى نيو إنجلاند، الذين يضطرون إلى قطع الأشجار بدافع الضرورة، كيف يمارسون شعوراً مشابهاً لشعور الرومان، وكما كان الهنود الحمر يصطنون من الحيوانات التى كانوا يصيدونها أن تسامحهم، فإن ثورو يطلب من دخال ناره أن يتوسل إلى «الإله كى يتجاوز عن هذا اللهب الصريح»، أى هذه النار وسط الفريوس.

يمثل حقل الفول مثالا آخر على الانفصال عن الطبيعة ثم التوافق معها، أو على فقدان البراءة ثم استعادتها، إذ أن ثورو عنصر غريب جاء إلى وولدن، وقام بتعطيل دورة الطبيعة فيها بزراعته الفول وعزقه الحشائش، ولكن الحب هو نهجه فى ذلك، إذ أنه بدلاً من أن يغزو الأرض أو يقهرها، يحاول أن يجعل «التربة الصفراء تعثر عن أفكارها، من خلال أوراق الفول والبراعم، لا من خلال الأعشاب البرية والحشائش، جاعلاً بذلك الأرض تنطق كلمة «الفول»، بدلاً من كلمة «حشائش». تتم هذه العملية كما أشرنا فى إيقاع بطيء؛ لأن ثورولم يستخدم «أدوات زراعية متقدمة»، ولذلك فقد عمقت عملية الزراعة من علاقته بحبات الفول، وجعلته «أكثر حميمية معها على غير ما تعود».

وبعد ذلك يحتفى الراوى الواعى - الذى هو أيضاً مزارع إنسانى هيومانى - بالتجربة وباستعادة البراءة، فيقول: هناك «بعض الدول المتحضرة»، ولعله يعنى أنها دول تقوم بالغزو وتشعر بالتعالى، وتمارس الإحساس بالتجاوز المتطرف. وهناك دول أخرى عكس ذلك تماماً،

فهى « متوحشة أو بربرية »، ولعله يعنى أنها دول مستوعبة بشكل متطرف فى الطبيعة ودوراتها، ولكن هناك أيضًا دول « نصف متحضرة »، وهى عبارة تتضمن توازنًا بين الانجراف الحلولى مع تيار الطبيعة، والمقدرة الربانية على التجاوز، وفى هذه الفئة من الدول يضع ثورو حقله الذى يقوم بزراعته، تعود حبات الفول التى يزرعها مرحلة إلى حالتها البرية البدائية، إلى حالة البراءة مرة ثانية مع قيام الراوى بعملية العزق، وهو ينشد أغنية رعوية سويسرية « Rans des Vaches »، بهذا يتحول حقل الفول - الذى لم يصبح مجرد جُرح الحقل يد الإنسان بالطبيعة - إلى « حلقة وصل بين الحقول البرية والحقول المزروعة ».

وأحيانًا تقوم الطبيعة بالهجوم على الإنسان، ففى فصل « أصوات » يكتشف الراوى أن « بعض النباتات تنمو فى تكاثر ونماء، ظاهرين حول منزله »، وتجر على السد الذى أقامه. لكن الراوى يشاهد عملية النمو هذه، ويتقبلها فى هدوء وسكينة، دون أى تنازل عن إنسانيته، ودون أن يهرب إلى السماوات البعيدة. وإذا كانت بعض عناصر الطبيعة مثل « الديدان، والأيام الباردة، ومعظم القوارض » تناصبه العدا، إلا أن هناك عناصر أخرى مثل « قطرات الندى والأمطار... وخصوبة التربة » تمد له يد المساعدة. هناك إذن نوع من التوازن، حتى إن الراوى يتساءل عما إذا كان لديه أى حق فى أن يحارب أعداءه. فى الوقت الذى يسرق منه « حديقة أعشابهم القديمة »، لا ينجرف الراوى على نحو كامل مع هذا التسعة، إذ يتحدث الصوت الإلهى / السماوى داخله، مؤكدًا على أن « عيدان الفول الدخلة فى حقله ستكون قادرة على مقاومة عناصر الطبيعة التى تناصبه العدا، وستحصى فدما القتلى أعداء حدها ». لقد تحقق نوع ما من الغزو، كما تشهد بذلك صورة الغزو العسكرية، لكنه عاد مغلف بالعطف البشرى نحو الخصم والعطف عليه، بل إنه مغلف بالإعجاب الكامل به والحب له.

ويتخذ هذا الصراع الرقيق أحيانًا أشكالًا كوميدية نفى إلى مزيد من الحب، وليس الانفصال أو الافتراق، ففى إحدى حوادث الكتاب التى يمكن أن نسميها « إنسان فى مواجهه طائر البط أكل السمك »، تستمر الحرب بين الإنسان والطائر، ويلجأ كل منهما إلى الماء والحديقة، ولكن ينتصر الطائر فى اللحظة الحاسمة تاركًا ثورو مُبتلاً ومرتبكًا. ويبدأ فصل « حقل الفول » بأعواد الفول وهى « تتعجل تنقية الحشائش من حولها ». وكأنها قد تحولت « جزئيًا » إلى بشر، كما صار زارعها « جزئيًا » جزءًا من دورات الطبيعة. إنه يحب حبات فوله كثيرًا، ويتساءل عن « جهده الهرقلى الصغير »، وقد جاء فى الأساطير اليونانية أن هرقل قد صرع

أنتايوس بأن رفعه من فوق الأرض، ففوة أنتايوس كانت نابعة من التصاقه بالأرض. قام ثورو في وولدن بتقديم مراجعة كوميدية للأسطورة، فإن هرقل في وولدن لا يقهر أنتايوس، ولا يقضى على حياته، بل يُبقى عليه مرتبطاً بالأرض / الأم، وبهذا تتحول أسطورة الصراع القاتل إلى أسطورة العطف والحب والتوافق، حيث يحل الارتباط محل الانفصال. والبراءة محل التجربة.

ويتجلى الصراع الرقيق في اهتمام ثورو بالتدوير recycling، فغابات وولدن مطبوعة في ذاكرة ثورو الطفل، أما ثورو الشاب فإنه يأخذ خشب الأشجار كي يطهو على نارها عشاءه، لكن لا يتسبب هذا في جرح لا يندمل، إذ أن شمة أشجاراً أخرى ستنمو مكانها، وستظهر غابات جديدة. ستشاهدها عيون الأطفال الذين سيأتون بعده، بل ويساعد ثورو في كسوة أرض «أحلام الطفولة» «بأوراق نبات الفول. وعيدان الذرة. وسيقان شجرات البطاطس»، وكأنه يرد إليها الجنبيل. وفي فصل «حيوانات الشتاء» شمة مثال أكثر درامية بهذا الإحساس بالتكافل، فذات نهار شتوى تمنحه السناجب الحمراء ترفنها كثيراً، لكنها في الوقت نفسه تأكل الذرة من حقله. وتأتي الطيور وتلتقط ما أسقطته السناجب من حبوب»، ثم تأتي بعد ذلك صغار الطير كي تلتقط الكسرات الصغيرة، التي كانت قد خلقتها السناجب». ومن بين الضيوف الزائرين، يعدُّ ثورو «سرباً صغيراً من طيور القديف»، يأنبه على نحو شبه يومي طلباً للعشاء، لقد صارت كل هذه الكائنات الطبيعية أكثر ألغة مع الراوى الإنسان، حتى جاء يومٌ «حط فيه عصفور على كتفه»، وتبعته بعض السناجب محاولة إبقاء حذانه!

إن النمط الرئيسى في وولدن هو سط النانبة الفضاضة أو التكاملية أو التفاعلية بين الإنسان والطبيعة، وبين الذات والموضوع، وهو النمط الذى يفضل ثورو على سط الثنائية الصلبة: الإذعان الكامل للطبيعة أو التعالى المتطرف عليها والتجاوز لها، وربما كان من الممكن أن نتحدث عن حالة من الغزو الرقيق، الذى لا يتجاوز الحد الأدنى، ولا يسبب جراحاً لا تندمل، أى أنه غزو لا يفسد فردوس الطبيعة حتى وإن استخدمها، ولا يفقد الإنسان براءته أو تكامله أو توارنه مع نفسه ومع ما حوله، وهذا الغزو الرقيق يقف على النقيض من الغزو الكامل، الذى يصل إلى الحد الأقصى ويفسد الطبيعة، ويؤدى إلى حالة من الاغتراب والتفتت والتشظى وعدم التوازن. وقد أشار كثير من النقاد إلى كتاب وولدن باعتباره تعبيراً عن إحساس كاتبه «بالفردوس الخاص به، وبالباب الاجتماعى الذى أدار له ظهره»^(١٧)، وعن الانتقال من «جحود الاقتصاد» إلى «توكيدات الربيع»^(١٨)، وفى كتابه الماكينة فى الحديقة يرى ليو

ماركس أن استعارة «العصر الذهبي»^(١٩) في وولدن هي الربيع الجديد والفردوس الخاص. الأمر الذي يعكس إحساس ثورو بإعادة توافقه وتكامله مع الطبيعة واستعادة براءته. إنه إنسان يرفض أسطورة الغزو والانفصال، وهي الأسطورة التي تجلب الجحيم إلى وسط الفردوس، وتتعبّد في محراب المصانع التي سماها أحد الشعراء «الطواحين الشيطانية»، وتبنى بدلاً من ذلك مفاهيم التوافق والانسجام والصراع الرقيق، حيث يواجه الإنسان الطبيعة في لطف، ودون إفساد أو تخريب.



- (1) Richard Chase, «The Classic Literature: Art and Idea.» in *Paths of American Thought*, eds. Arthur M. Schlesinger and Morton White (Boston: Houghton Mifflin, 1963), pp. 54-55.
- (2) Henry David Thoreau, *Walden; or Life in the Woods in The Annotated Walden. Together with «Civil Disobedience.»: A Detailed Chronology and Various Pieces About Its Author. Writing and Publishing of the Book*, ed. Philip Van Curen Stein (New York: Bramhall House, 1970), p. 145.
- (3) يحتاج مصطلح «نحولية» كما استخدمه في هذه الدراسة إلى بعض الإيضاح، إنه بدايةً عكس التجاوز، بل إنّه لمضيق من وجهة نظر النحولية بمرور الزمن، وثانياً: فإنه يعني غياب أية مسافة بين الخلق والمخلوق، ورغبة من قبل الذات الإنسانية في الاندماج في الطبيعة (أو أي كيان غير إنساني) وتوحيدها فيها، خلافاً لما هي أن النحولية تعني غياب التميز للنحو- والتوحيدي ذات وتوحيدها الأجراء في كل.
- (4) Joseph Wood Krutch, *Henry David Thoreau* (Westport, Conn: Greenwood Press, 1974), p. 179.
- (5) Joel Porte, *Emerson and Thoreau Transcendentalists in Conflict* (Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1966), p. 136.
- (6) Lawrence Buell, *Literary Transcendentalism: Style and Vision in the American Renaissance* (Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1953), p. 163.
- (7) Frank Davidson, «Thoreau's Heron, Bay Horse, and Turtle Dove.» *The New England Quarterly* 27 (1954), 821-824.
- (8) Porte, *Emerson and Thoreau*, p. 122.
- (9) Buell, *Literary Transcendentalism*, p. 189.
- (10) Explanatory Notes in *The Annotated Walden*.
- (11) Joseph J. Moldenhauer, «Paradox in Walden.» reprinted with the author's revisions in *Twentieth Century Interpretations of Walden: A Collection of Critical Essays*, ed. Richard Ruland (Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall, 1968), p. 88.
- (12) F. O. Matthiessen, *The American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman* (New York: Oxford University Press, 1964).
- (13) John Broderick, «The Movement of Thoreau's Prose.» *American Literature* 33 (1961), 133-142.

- (14) James Russell Lowell, «Thoreau,» in *Walden and Civil Disobedience: Authoritative Text; Background; and Reviews and Essays in Criticism*, ed. Owen Thomas (New York: Norton, 1966), pp. 290-291.
- (15) Moldenhauer, «Paradox in Walden,» in *Twentieth Century Interpretations of Walden*, ed. Richard Ruland, p. 79.
- (16) *Ibid.*, p. 82.
- (17) Leo Marx, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America* (Oxford: Oxford University Press, 1964), p. 264.



اللجوء إلى وولدن

والخيال البروتستانتي الكالفيني

سنة مناحل نقدية كبيرة لكتاب وولدن لهرى ديفيد تورو، تُغري القارئ بتطبيقها جميعاً عليه. فالكتاب ثرى ومركب، ومع هذا يتسم بقدرة عال من الوحدة، ويتبدى معناه الشامل من خلال ثباته الكلى، أو بعبارة كل فصل على حدة، بل وفى كل لفافصل العمل الجزئية. كما يتبدى من خلال الصور المتوارة والإشارات الاستعارية، التي تحل طلالاً مستحقة ووثنية متساوية. كما يتجلى فى الصفات المختلفة لسعدى والدلائل، التي تفلل تلويلات دينية واقتصادية مختلفة ومنوعة فى كل فصل من فصوله. وولدن على طريقة السرد التقنية، بل ينبغي أن يقرأ بطريقة شعاعية. بعد كل صفات الطبيعة والآسولة والمفردات الوصفية التي تفلل إلى الفصول، وتُسجع صدى ما يلقى أكثر ما يتضح به، لهذا السبب، فإن من النصف التي تفلل إلى الفصول، والسعدى معها بصفته الفكرية لهذا العمل وتلحق الكلام نفسه اختيار فكرة واحدة، والسعدى معها بصفته الفكرية لهذا العمل وتلحق الكلام نفسه إذا فصلنا زاوية أحد المداخل النفسية على أخرى، سرانه من صميم الأساطير النفسية أن يقوم المرء بفصل أحد وجهة العمل الأدبي ودراسة بعمق هذه الأعمال إلى أنه قد يستمتع - بإضاءة جزء ما من العمل - أن يترك كتبه. بحث يحصل التعلق فيها وتطردا أفضل وسوف أحاول - فى هذه الدراسة - أن أنجز بعضاً من هذا الهدف عن طريق استكشاف السياق الدينى لكتاب وولدن، مستعدياً بالحثم السياقات الأخرى.

وفى مجتمعنا الحديثة نعلمنا أن الدين مسألة متحصنة، بين الإنسان وخالقه، ولذا استبعدنا مقولة الدين كمقولة تحليلية فى دراسة السياسة أو الأدب على سبيل المثال، ولكن منذ نهاية القرن التاسع عشر، ومع دراسات علم الاجتماع الإنشائى، وبالذات كلاسيكية ماكس فيبر الأخلاق البروتستانتية وروح الرأسمالية، ونحن ندرك تدريجياً مدى فعالية مقولة الدين فى كل مجالات الحياة. وانطلاقاً من أطروحة فيبر نحاول هذه الدراسة أن تحدد معالم ما يمكن

تسميته الوجدان البروتستانتى الكاليفينى، ثم تحاول بعد ذلك أن تدرس الأفكار الأساسية الكامنة فى كتاب وولدن لثور وبنيتيه وما يتواتر فيه من صور مجازية، ونقط التشابه بين رؤية ثورو والوجدان البروتستانتى الكاليفينى.

من الصحيح أن نيو إنجلاند - التى تربى فيها ثورو - كانت تعتنق صيغة مخففة من البيوريتانية، ونقصد بذلك مذهب الموحدانية Unitarianism، الذى نذهب إلى أنه شكل من أشكال علمنة الدين المسيحى، فمعدلات العلمنة كانت قد بدأت تتصاعد بشكل ملحوظ فى أمريكا منذ القرن التاسع عشر، ومن ثمَّ كانت الرؤية الدينية تزداد هامشية، بيد أن الرؤية البروتستانتية للحياة بوجه عام، ومجموعة الأفكار البيوريتانية على نحو خاص لم تتوقف قط، ممارسةً تأثيراً عميقاً وقوياً فى الولايات المتحدة، حتى وإن كان ذلك على نحو غير ملحوظ، وثمة جانب من الحقيقة فى مقولة براونسون التى تميل إلى المبالغة: ونقصد بذلك قوله «الموحدانية قوّضت الكاليفينية». وعجّلت بالقضاء على العقيدة «البروتستانتية»^(١). لكن الواقع الدينى للبروتستانتية بقى حياً، يعبر عن نفسه فى أشكال مختلفة، ففلسفة الترانسندنتالية فى نيو إنجلاند - وهى فلسفة علمانية لادينية - «تتمتع فى أساسها بصفة دينية» كما أشار ميللر عن حق^(٢). وفى مقالته «مسيحى رغم أنه Christian Malgr-lui»، يؤكد مايكل ميلونى أن التراث المسيحى «جزء أصيل من النسيج الذى يشكّل مفهوم ثورو للحياة»^(٣). وربما أضفنا أن ذلك القول ينطبق على الترانسندنتاليين الآخرين.

وبينما يمكننا القول إن خيال ثورو - مثله مثل كل الكتاب الغربيين تقريباً - خيالٌ شكّله المسيحية، فإنه من قبيل التهويل والمبالغة أن نقول إن نظريته للإنسان والطبيعة نظرة بروتستانتية كاليفينية، وذلك لأن كتاباته تحوى نقداً لادعاً وحاداً لما سُمى بالأخلاق البروتستانتية، التى تُعلّى من قيم العمل والحرص على كسب المال مع الاقتصاد فى الإنفاق. ولكن البيوريتانية مع هذا كان لها تأثير قوى على خيال ذلك الناقد اللادع للأخلاق البروتستانتية، على الرغم مما قد يبدو فى هذا القول من تناقض. بيد أن هذا الكلام يجب ألا يسبب لنا الدهشة، لأنه على الرغم من أن الترانسندنتاليين هم أناء العقلانية الموحدانية، إلا أن «القطيعة التى وقعت بينهم وبين الكاليفينية هى قطيعة لاهوتية وليست ثقافية»^(٤). فلا عجب أن يتحدث كراتش عن «البيوريتانية العلمانية» عند ثورو^(٥)، وهى عبارة متناقضة صيغت لتصف العملية المركبة لاختفاء الدين على مستوى واضح، وحضوره فى الوقت نفسه

على مستويات كامنة. وفي حقيقة الأمر، أدرك معظم النقاد منذ البداية الجانب البروتستانتي في خيال ثورو، فقد وصفه إمرسون بأنه «بروتستانتي بالفطرة»^(٦)، وقال عنه ديوى إنه يشبه ما يمكن تسميته «البيوريتاني الأخير»^(٧).

في كتابه معانى وولدن *The Senses of Walden*، يؤكد كافيل أن ثمة نقاط تشابه عميقة بين وولدن والرؤية البيوريتانية للحياة. فكل من ثورو والبيوريتان حاولوا أن «يعيشوا» تجربتهم^(٨)، كما حاولوا تجسيد المثل الأعلى الذي يؤمنون به عن طريق بناء «مدينة فوق قل»^(٩). وفي ملاحظة حكيمة يقول ثان دورين: إن ثورو سمع «صوت الأسلاف البيوريتانيين» في الوقت ذاته الذي أصاح فيه السمع إلى وصية كونفوشيوس بشأن «نقاء الحياة وبراءتها»، أو وصيته بشأن «الحقيقة المجردة وحدية السعى»^(١٠). والحقيقة أن بإمكاننا أن نقول إن ثورو، وهو إنسانى (هيومانى) علمانى، متأثر - رغم كل شيء - بالنظرة البروتستانتية الكالفينية، لا على المستوى العقلى، وإنما على المستوى الوجدانى الإدراكى الكامن. وسوف نخصص بقية هذه الدراسة للكشف عن ذلك التأثير.

لعل الفكرة الرئيسية لمذهب البروتستانتية تتمثل فى الإيمان بعجز الإنسان الكامل أمام الرب، وعدم جدوى مسعاه من أجل تحقيق الخلاص. هذا من ناحية. لكن الأمر يعنى أيضاً - وهذا هو الأكثر أهمية فى سادتنا - استغلال الإنسان عن أية أطر مؤسسية تزعم لنفسها التوسط بين الرب وبين الإنسان، كما يعنى حرية الإنسان فى أن ينال عفو الرب على نحو فردى ودون وسيط^(١١). وتأتى معظم الأفكار والمفاهيم البروتستانتية من قناعة الإنسان مع النظرة الجماعية والمؤسسية للدين. حيث يصح الخلاص همما فردياً أكثر منه همما جماعياً. إن إدراك ثورو ورؤيته يعكسان صلة عميقة مع هذه النظرة للخلاص. فقد كان - مثل كوتون ماثر Cotton Mather، الواعظ البروتستانتي - مهتماً بخلاص روحه^(١٢)، ولذلك فقد اتجه إلى الغابات بحثاً عن الخلاص خارج أى إطار مؤسسى، وفى غابة وولدن حاول بمفرده تماماً «أن يكون على تواصل حقيقى مع الطبيعة»^(١٣)، وأن يعرف الحقيقة على نحو مباشر دون وساطة^(١٤).

تولد مثل هذه المباشرة فى الاتصال والتواصل إحساساً بأن الإنسان يقف بمفرده مع الرب، وأن الرب لا يمكن أن يسبر غوره، ولا نعرف طريقه، ولعلنا نرى ذلك بوضوح فى أجزاء وولدن المختلفة، كما نعرف من هذا العمل أن «الرب يقف بمفرده، أما الشيطان فليس كذلك».

لأنه على اتصال بجماعات ومؤسسات؛ ولأنه « يرى نفسه في عُصيته، إنه فيلق محتشد » (١٥). وهذه مقدمة منطقية تنتظم القناع السردى لتورق.

وباستثناء فقرات قليلة في العمل كله، يقف تورق في عزلة ذاتية مشرقة، نذكرنا بعزلة الآباء الهيويرتانيين على شواطئ نيو إنجلاند (فالعالم الجديد بالنسبة لهم كان أرضاً بلا شعب). في ظل هذه العلاقة الفريدة مع الخالق يمارس المؤمن عزلة داخلية عميقة، لأنه ليس موقناً من أن الخلاص سيكون من نصيبه (فالإله كما أسلفنا لا يمكن أن يسبر غوره)، بل إن أعماله الخيرة ذاتها لا يمكن أن تأتيه بالخلاص، وهذا ما يسمى غياب اليقين بخصوص certutio salvatio. وهذا الإحساس بالاعتراق يتفاقم بقوة مع مشاعر المؤمن الكاثوليكي، الذي يشعر ببعض الأمان، انطلاقاً من انتمائه إلى جماعة مقدسة، وإيمانه بإمكانية تحقيق الخلاص من خلال فضائه وجهوده (١٦). ومن خلال قنائه بأناء بعض الشعائر أو الطقوس، أما المؤمن الكالفيني الذي يشعر بالوحدة والوحشة، فقد كان دائماً مُعذراً للأفضل، لكنه يتوقع الأسوأ (١٧). وقد الصف نوحه تورق بهذه الصفة المسافضة نفسها عند خرج سعيًا وراء الخلاص في ويلدن، فقد كان متأكدًا من أحاسنه للروح كي يواحه حياته، لكنه لم يكن واثقًا على الإطلاق من حصاد المسعى، وذلك لأن هناك المشقة، كما أكد هو بصدق وأمانة، بأن حياة المرء قد تكون « باهية » (٢٢٢).

في ضوء إحساسه بالوحشة، وتشككه في قصة حياته، وبعد أن من ملامحه ذلك السك، كان على الإنسان الفرد، في الإطار البروتستانتي، أن يلجأ إلى استراتيجيات مختلفة من وطأة قلقه، ومن ثم، ورغم استحالة بوال الخلاص عن طريق الأعمال الحسنة، فإن هذه الأعمال كانت مع ذلك تعتبر « علامة اصطفاء واحتمار » (١٨). يعنى هذا باختصار أن الأعمال الحيرة إذا لم تغير مصير الإنسان، فإنها على الأقل تساعد على أن يفهم ذلك المصير، ومن هنا كان الحرص على الانغماس الشديد في الأعمال الدنيوية تهجيذاً للرب، ووصفها وسيلة فعالة نسبتاً « لتشتيت الشكوك الدينية، والفوز باليقين في عفو الرب » (١٩). والاتصال الحيرة لا تأتي من تراكم تدريجي للأفعال الحسنة للفرد، ولكنها تأتي نتيجة السيرة المنتهية [الكاملة] على النفس (٢٠). « إن الإله حسب الرؤية الكالفينية، كما يبتلى قبيح لم يطلب من المؤمنين أعمالاً بعينها، بل حياة كاملة من الأعمال الحيرة، يجمعها نسق أو نظام موحد » (٢١). وهذا على عكس العقيدة الكاثوليكية التي تقوم على أساس تقسيم ديني للعمل، فهناك الناس العاديين الذين

يسعون وراء عملهم فى الدنيا، وهناك من ينتمون إلى النظام الرهبانى، الذى يشكّل نظاماً موحداً هدفه خدمة الرب، ولكن مع حركة الإصلاح الدينى، حدث اعتراض شديد على هذا التقسيم الدينى للعمل، وتنزّل النظام الرهبانى إلى العالم على اعتبار أن «على كل مسيحى أن يكون راهباً طيلة حياته»^(٢٢). فتغيّرت النظرة إلى الإنسان، حيث صار كل فرد (پروتستانتى) قديساً صادق القلب، ومُخلصاً لفكرة الخلاص وتمجيد الرب، ولكن عليه فى الوقت نفسه أن يعمل فى سبيل ذلك ما بقى فى هذا العالم. كان أساس فكرة الدعوة إلى الپروتستانتيّة الكالفينية وقداستها هو أن القديس الپروتستانتى موجود فى العالم، ولكنه ليس جزءاً منه، فالإنسان الذى يعمل فى مكتبه أو على آله أو يقوم بأى عمل آخر «يحقق هدف الرب، شأنه فى ذلك شأن أى راهب أو راهبة داخل الدير»^(٢٣). وهذا ما يسمّى «الزهد داخل الدنيا» this worldly asceticism فى مقابل الزهد الكاثولىكى، الذى سماه فيبر «الزهد فى الدنيا» (والتوجه نحو الآخرة) other worldly asceticism.

حياة ثورو فى وولدن تجسيد لبعض هذه الأفكار الپروتستانتيّة، ففكرة السيطرة الكاملة على كافة وجوه حياة الإنسان موضوع أساسى فى وولدن، فانسحابه إلى الغابات التى - تمثل خلفية طبيعية وبسيطة - هى محاولة من جانبه أن يسيطر على كافة وجوه تجربته، وأن يُخلّصها من كل العوامل الاجتماعية والتاريخية التى لا يمكنه السيطرة الكاملة عليها. ويدكرنا ضبط النفس الذى فرضه ثورو على نفسه وزهد واقنصاده فى الإنفاق بسلوك الآباء الپروتستانتيين الأوائل، الذين كانوا رهباناً، ولكنهم كانوا رهباناً دنيويين، يعيشون فى هذه الدنيا ولكنهم ليسوا منها. وبعد أن مارس ثورو السيطرة الكاملة على حياته فى وولدن، سخرها لخدمة مثله الأعلى (المقابل العلمانى لفكرة الرب الدينية)، والسيطرة المنتظمة على حياة الإنسان الپيوريتانى جعلت من السهل عليه أن «يراقب حالته الأخلاقية». وكان الپيوريتانيون الأوائل يسجلون تفاصيل حياتهم اليومية، حتى يتمكن الواحد منهم من مراقبة حالته الأخلاقية، وأن «يحسبوا بدقة بالغة درجات الخلاص التى حققها»^(٢٤). ويرى فان فيك بروكس Van Wyck Brooks فى كتابه ازدهار نيو إنجلاند أن ثورو كان يكتب يوميات مفصلة، «كما كان أبوه وجده - التاجر الفرنسى العجوز - يحتفظان بالدفاتر المفصلة لتجارتهما»^(٢٥)، ويمكن أن نضيف أن اليوميات التى كان يكتبها ثورو هى محاولة منه للسيطرة الكاملة على حياته، وأن يجد إشارات ما على طريق خلاصه (أو سقوطه).

إن كتاب وولدن - من أوله لآخره - هو دفتر حساب ثورو، الذى يحوى كل صغيرة وكبيرة عن حياته، وكافة الرسوم والجداول والشروح والتفسيرات، حتى يستطيع القارئ أن يحكم بنفسه إن كانت هذه التجربة التى خاضها ثورو قد أشرت أم كانت هباءً منثوراً. وإذا كان الخلاص الذى يبحث عنه ثورو خلاصاً علمانياً، فإن بنية وجدان البيوريتانيين الأول لا تختلف كثيراً عن بنية وجدانه.

تذهب الرؤية الكالفينية إلى أنه فى ظل حياة مكرسة لخدمة الرب لا يكون العمل «لعنة» حلت على آدم وعقاباً للخطيئة الأولى»، بل يصبح «أمرًا إيجابيًا [مرسلًا] من الرب»^(٢٦). وإذا كانت حياة المؤمن مسخرة لخدمة الرب، الأمر الذى يعنى أنه لا ينقطع قط عن خدمة الرب، فإن العمل القائم على إنكار الذات هو تحقيق «لصالح المرء الدينية العميقة»^(٢٧). وإشام الأهداف الأخلاقية الأسمى للإنسان^(٢٨). إن قيام الإنسان بواجباته - من منظور كالفينى - عمل مقدس، وأى انحراف عن ذلك يعتبر خطيئة (وهذا هو أساس ما يسمى أخلاقيات العمل البروتستانتية). إن العمل ليس مجرد وسيلة من أجل تحقيق غاية، لكنه «غاية مطلقة فى حد ذاته»^(٢٩)، بل يُعد واجباً دينياً يستوجب حراً مساوياً.

وقد ظل هذا الالتزام بأخلاقيات العمل أحد السمات الأساسية للكنائس ذات الأصل البروتستانتى، حتى بعد تصاعد معدلات العلمنة، وكما فعل ثورو فى وولدن «إن أردت تجنب النجاسة وكل الخطايا فعليك تحصى الجدية فى سلكك، حتى لو كان هذا العمل هو تنظيف إسطبل للخيل»، بل إن العبارة النالمة بعد أكثر من مائة سنة، لأنها تطرأ إلى العمل بوصفه جزءاً من محاولة منتظمة من جانب الفرد للتعطى على نفسه «من الصعب فهم الطبيعة، ولكن لا بد من قهرها». ويستمر الواقع العلمانى مسجوداً لهذه العقلية رافعة، ماذا يُجدى أن تكونوا مسيحيين، إذا لم تكونوا أنقى من الوثنيين، وإذا لم تفهموا عن إيمانكم؟». ولعل ثورو يتوقع منا أن نرى إقامته لمدة عامين فى وولدن كجزء من ذلك العمل المتصل، الذى يُنقى الإنسان ويحقق من خلاله ذاته، ولعل الصور الكثيرة، والإشارات التى لا تُحصى إلى النقاء والتطهر والتجدد فى كتاب وولدن تدعم هذا التأويل.

تتلازم مع الدافع البروتستانتى تجاه تحقيق الخلاص خارج حدود الكنسية، والقنوات المؤسسية سلسلة أخرى من الأفكار أحدها كهنوت كل المؤمنين. أى أن كل مؤمن (من منظور بروتستانتى) يتمتع بالقداسة نفسها، التى يتمتع بها الكهنوت فى الإطار الكاثوليكي. وإذا

كانت كل المهن مقدسة، فإن الوظائف الكهنوتية ليست -بأية حال من الأحوال- أسمى من مهنة رجل الأعمال أو مهنة عامل بأحد المكاتب، فالنعمة السماوية تتدفق، ولكن ليس بسبب أعمالنا الخيرة، ولا من خلال وساطة كهنوتية أو طقوسية، وإنما تتدفق على الجميع دون حساب، وعلينا أن نعمل، بغض النظر عن طبيعة العمل، فقد تكون أعمالنا علامة على خلاصنا. وحلول النعمة الإلهية علينا.

ويمكن القول: إن ثوروفى وولدن كان هو النبی والکاهن (وفى بعض الأحيان كان هو الكنيسة والرب)، فلم يكن بينه وبين الرب وساطة. ولا شك فى أن تأكيد ثوروفى على كل من الوساطة، والحاجة إلى التخلص مما هو غير ضرورى ينبع من الإيمان البروتستانتي الأساسى برفض الطقوس الحسية والكهنوتية. وتتضح عملية التبسيط أو التيسير البروتستانتي فى الفصل المعنون «الاقتصاد»، حيث يشير ثوروفى إلى أن «امتلاك الثروة» فى نيو إنجلاند الديمقراطية «يوفر لالكها احترامًا عامًا». لكن مثل هؤلاء الناس -الذين يقدمون الاحترام لمثل هذه الأمور السطحية- إنما هم «وثنيون، فى حاجة إلى مَنْ يقوم بهدايتهم». ثم يضيف الصوت البيوريتانى داخل ثوروفى أنه «لا يستنكف أن يعبد الرب» وهو يرتدى سترته وسراويله وقبعته وحذاءه، على الرغم من قدمهم، فالملبس الراهى مظهر كاذب «لا ينضج بما فى حياتنا، وبإمكاننا التخلص منه دون أن يصيبنا ضرر كبير».

شمة فكرة أخرى متواترة فى كتاب ثوروفى وهى «سلطان الكلمة»^(٣٠)، وهى فكرة -مثلها مثل الأفكار السابقة، كالتحرر من الحدود الكنسية والمؤسسية، من خلال الإيمان الشخصى المباشر وفكرة كهنوت كل المؤمنين - ساعدت على تقويض بناء السلطة، فحسب الرؤية البروتستانتيية، يجد المؤمن فى الإنجيل - الذى هو كلمة الرب - كل ما هو ضرورى من أجل الخلاص، وبذلك لا يأبه بالكنيسة أو الكهنة أو الطقوس المتعارف عليها، ويتجاوز بذلك مئات السنين من التقاليد والطقوس المسيحية الكاثوليكية. لقد كانت قدرة المؤمن على أن يعود إلى الإنجيل متى شاء تأكيداً على «الحق فى تكوين وإصدار الرأى الخاص»^(٣١).

الأهم من كل ذلك هو أنه لو كان المصدر الرئيسى للسلطة لا يأتى من الكنيسة، ولا من التفسير الذى تقدمه المؤسسة الدينية للإنجيل، ولا من أية تقاليد متوارثة، ولكن من كلمة الرب كما يفهمها الفرد بشكل مباشر فى أى مكان وأى زمان، فإن ذلك يعنى أن حركة الإصلاح البروتستانتيية عملية مفتوحة لا تنتهى، تعيد تكييف نفسها مع حركة التاريخ وتغير الناس.

وحسبما يشرح كاتب المدخل الخاص بالپروتستانتيّة في دائرة المعارف البريطانيّة (٣٢): «قامت الحركة البروتستانتيّة... وفهمها الناس بوصفها عملية لا تنتهى، يمكن إصدار أحكام متجددة بشأنها بإعادة قراءة الإنجيل، كما يمكن إخضاع سياستها للنقاش بشكل مستمر، فهي سياسة مفتوحة تخضع لعملية مستمرة من التقييم والتغيير».

وعلى الرغم من أن ثورولم يشارك فى الاعتماد البروتستانتي المفرط على كلمة الرب، فإن إدراكه تأثر بكثير من المقدمات التى نتجت من هذه العقيدة، فعلى سبيل المثال يمكن القول: إن الحق فى تكوين وإصدار الرأى الخاص هو ما دفع ثورول إلى الذهاب إلى الغابات كي يكتشف بنفسه معنى الحياة، كما أنه لا يريد أن يفرض ما توصل إليه من نتائج على أحد، بل لا بد من أن يتوصل كل فرد بنفسه إلى نتائجه، وكبروتستانتي حقيقى، حتى بعد أن تم علمنته، واعتمادًا على تجربته فى وولدن، ينكر ثورول أية شرعية للتاريخ أو تجارب الأجيال السابقة. إن تجربته فى وولدن غير قابلة للتكرار، سواء من قتل أى إنسان آخر أو حتى من قبّله هو نفسه، ذلك أنه قد ذهب إلى وولدن لسبب وجيه، وغادرها لسبب لا يقل عنه وجاهة، إذ ينبغى علينا أن ننظر إلى الحياة بوصفها عملية تكوّن مستمرة، كما يجب علينا أن نرى أن ما نتوصل إليه من حقائق ليس حاسمًا، ومن ثم فهو غير نهائى.

ورغم أن البروتستانتيّة الكالفينيّة تنطلق من تأكيد قوى على فسوق الإنسان وطبيعته الساقطة وعجزه عن الخلاص، فإنها تولّد فى أتباعها فردية عميقة، وربما يكمن تفسير هذا التناقض فى إحدى الإستراتيجيات، التى وضعت للتخفيف من شك الإنسان فيما يتعلق بمسألة الخلاص، لقد تدرب المؤمن بالكالفينيّة على «أن يجعل من اعتبار نفسه مختارًا واجبه المطلق، كما تدرب على أن يحارب كل الشكوك كغوايات الشيطان، لأن نقص الثقة بالنفس يأتى لنقص فى الإيمان»، وهو ما يمثل الأساس الفلسفى لما يطلق عليه قبير «القديسين الواثقين بأنفسهم» (٣٣).

والإحساس العميق بكون الفرد مختارًا، كان مصحوبًا بحماس شديد وجهد شاق لتنظيم حياته، وفقًا لقيم وأوامر الإنجيل. هذا التوجه لا تخطئه عين فى وولدن، وربما لا يتكلم بطل العمل عن نفسه كإنسان مختار، لكن جدية نبرته تنطلق بدرجة من اليقين الذى يتكىء على إحساس بالاختيار. ورغم أى شىء، فإن الشخص الآمن فى معرفة صحة رؤيته هو الذى يستطيع أن يخرج إلى الطبيعة، ويدق خيمته، ويحيا حياة البساطة، مجسدًا بذلك صحة رؤيته. وقد لا يكون ثورول نبيًا،

يقذف بنفسه مبتهجا وسط النار وهو موقن بنجاته، لكنه بغير شك يمارس نوعاً من اليقين قريباً من ذلك، وقد تحدث عن نفسه على نحوٍ مرح، على الأقل مرة واحدة «كواحدٍ من المختارين» عندما سار على خط السكة الحديدية، تصحبه هالة من نور حول خياله. وفي «الخاتمة» وبعد أن أثبت القديس العلماني شرعية رؤيته وسلّم دفتر حسابه، يصبح كتاب وولدن ترنيمة احتفاء بالتجربة التي خاضها ثورو، حاضاً الناس على منافسة هذه التجربة وليس اتباعها. إن صوت الراوى - الغلف بالثقة بالنفس على مدار الكتاب - تبطنه نبرة دينية غنائية لا تخطئها عين* أو أذن.

وثمة حقيقة محورية لا تتغير في عالم الكاليفينية، وهى «حضور الرب فى العالم»^(٣٤)، سواء فى الطبيعة الفيزيقية أو فى تاريخ الإنسان، فالرب - كما تقول الكاليفينية - «قادر وقوى... وهو العلة الأولى لكل شىء... ويده تدبران أمور العالم»^(٣٥). إن حضور الرب فى الطبيعة والتاريخ هو ما يعطيها معنىً وقماسكاً، ومن المحتمل أن هذا الإيمان بوجود نظام وراء الظواهر المتقلبة، هو ما خلق النزعة العلمية والعملية (الإمبريقية) لدى الإنسان الغربى، ومن المحتمل أيضاً أن شيئاً من هذا القبيل هو ما أدى بالترانسندنتاليين - ومن بينهم ثورو - إلى أن ينظروا إلى الطبيعة بوصفها تجسيدا لحقائق خالدة، وتعبيراً عن نظام إلهى. إن تحليلات ثورو العلمية ليست بمعزل عن اهتمامه الصوفى، وربما لهذا السبب كان يرفض أن يوصف بأنه عالمٌ طبيعى وحسب، ومن ناحية أخرى، فإن «صوفيته» لا تغادر أرض الطبيعة ولا تفاصيلها الغنية، كما أنها لا تغادر الواقع.

إن حضور الرب فى التاريخ، والوحدة المفترضة للعالم، وقلق المؤمن بشأن تحرى علامات خلاصه (أو لعنته)، كل هذا أوجد نظرة رمزية مجردة للواقع، و«عملية ترميز» مستمرة^(٣٦). فقد كان لكل ظاهرة ولكل حدث معنى ومغزى، ولذا فمن الممكن - بعد النظر والتمحيص - أن نكتشف هذا المعنى والمغزى: «فالأحداث كانت إنسانية وإلهية فى الوقت ذاته، والحياة الفيزيقية كانت روحية أيضاً. وكل تفصيلا فى الحياة - داخل السياق الشاسع للنظام الإلهى - لها معناها الخاص»^(٣٧)، وهذا الوجه من الوجدان الپروتستانتى يتجلى بوضوح فى كتاب ثورو، فهو لا يكل من استقاء النماذج الأخلاقية من الظواهر الطبيعية والتاريخية، كما أن الفكرة الأساسية للكتاب تظهر دائماً فى عدد من الحكايات والأمثولات التى تتباين فى طولها، وكل فصل من فصول الكتاب يبدو - على نحو من الأنحاء - وكأنه موعظة يتناول فيها الواعظ نصاً أو فكرة يعرضها ويوضحها، ويبين أسلوب الحياة الذى يتبناه قديس وولدن مدى صحته العملية.

وانطلاقاً من الإيمان نفسه بحضور الإله فى التاريخ يرى البيوريتانيون أن التاريخ له مغزى إلهى عام، يتجاوز الزمان والمكان، وقد تركت هذه الرؤية للتاريخ أثراً عميقاً على وجدان ثورو، فهو يصدر بشأنه أحكاماً وفقاً لمعيار أخلاقى مطلق لا يرتبط بزمن ما، فعلى سبيل المثال، عندما يتحدث عن الأهرامات المصرية، فإنه لا يضعها فى سياقها التاريخى، بل يحكم عليها فى ضوء رؤيته للبساطة والترف، إنه لا يهتم - على حد قوله - مَنْ قام ببناء هذه الأهرامات التى هى محض آثار عبثية، إن مَنْ يهتمونه هم أولئك الذين لم يشتركوا فى مثل هذه التفاهات، أى أولئك الذين يتفوقون معه فى آرائه الأخلاقية المطلقة.

وتتجلى البيروتستانية الكالفينية على وجدان ثورو فى أفكار أخرى، مثل مطالبته بالصدق فى الفعل والقول^(٣٨)، وإدانتة ما لا يؤمن به « بوصفه ليس فقط شكلاً من أشكال الحماسة، بل شكلاً من أشكال الخليئة »^(٣٩). ويرى كراتش أن إصرار ثورو على فكرة « النقاء والطهر » (بالإنجليزية: Purity) إنما تعود إلى نظريته البيوريتانية^(٤٠)، وربما كان كراتش يشير إلى الفقرة البيوريتانية الواضحة فى وولدن عن العفة، حيث يتحدث ثورو عن « الطاقة المتجددة التى تنشئت، إذا أطلقنا لغرائنا العنان، الأمر الذى يجعلنا غير طاهرين ». ثم يضيف ثورو قوله: « إن العفة هى ازدهار الإنسان ». الذى « يقترب من الرب عندما نكون قناة نقائه مفتوحة ».

أشرنا من قبل إلى أن البيروتستانية تنظر إلى نفسها على أنها نسق مفتوح، « فهى تمثل مبدأً للاحتجاج، لا يدعو إلى وضع معتقدات ومؤسسات الآخرين وحسب موضع التساؤل، بل يدعو الإنسان أن يضع معتقداته وأفكاره هو نفسه موضع التساؤل »^(٤١). وبهذا المعنى، فإن الإنسان البيروتستانى إنسان ينشد الإصلاح الدينى دون توقف، غير أن الذى خلق هذا الإحساس بالحاجة إلى الإصلاح وقوى منه هو الإحساس العميق « بالفسوق الكامل » للعالم والإنسان، وأن العالم عالم منحل ساقط^(٤٢)، وأن الإله متجاوز (مفارق) لا يسير غوره، ولا تعرف طريقه، يمنح الخلاص لمن يشاء، ويحجبه عن من يشاء، ولكن - وكما أسلفنا - من خلال أعمال الإنسان وشرتها فى هذه الأرض قد تأتية علامات تقلل من قلقه بخصوص الخلاص. ولذا فحياة الإنسان مكرسة بشكل كلى لخدمة الرب. كل هذا يُفضى إلى ميلاد رغبة فى غزو العالم وقهره باسم هذا الرب المتجاوز (المفارق)، حيث يخرج الإنسان إلى العالم، ليس للتمتع به، ولكن لغزوه من أجل أن يصبح هذا العالم متوافقاً مع هذا الرب الذى يصعب إدراكه، وحتى تتحقق للمؤمن

بعض الإشارات الدالة على خلاصه. لقد خرج المؤمن بالبيوريتانية إلى العالم من أجل إصلاحه. لأنه كان يعلم تمام العلم أن خلاص روحه هو أعظم ما يمكن عمله، والبحث عن الخلاص يأخذ شكل بذل الجهد المستمر من أجل إقامة مملكة الرب على الأرض.

هذه النزعة البيوريتانية أصبحت نزعة ثورية بعد علمنتها، وقد كان ميللر يشير إلى هذه الصفة عندما وصف « التجربة الترانسندنتالية » بأنها « ليست حالة غامضة تمامًا، كما أنها ليست مسألة تمامًا »^(٤٣)، فالنقد الترانسندنتالي للكنيسة المهيمنة أصبح نقدًا لسياسة الدولة والنظام البنكي القائم على الاستثمار^(٤٤). قد تبدو نظرة ثورو إلى العالم نظرة مسالمة مستسلمة، ففي بعض اللحظات الحلولية الواحدة ينحى ثورو جانبًا أى إحساس بالشر أو بالثنائية الأساسية في العالم، وهو موقف يجعل الإنسان يقبل كل ما هو قائم، أى يجعله محافظًا، بل رجعيًا، غير أن ثورو لا يقبل دائمًا هذه الحلولية الواحدة دون أن يُخضعها للمساءلة، ففي اللحظات التى تمثل نظريته الكلية، يصر على تجاوز ما هو قائم. فالحطاب الكندي، ذلك الرجل المنغمس فى الطبيعة، مثال واضح فى هذا السياق، فعندما سُئل هذا الحطاب عما إذا كان يريد أن يغيّر العالم، كانت إجابته بسيطة ومباشرة: « لا، إننى أحبه هكذا .. أى أنه يرضخ لما هو قائم، ثم يتعجب ثورو ويتساءل عما إذا كان الحطاب [عظيمًا] ، كشكسبير، أم جاهلاً كطفل » (١٧٢ ١٧٢).

إن النزعة المسالمة المستسلمة ليست مركزية فى رؤية ثورو، فهى تقف على طرف النقيض من موقفه « الإصلاحى الصريح »^(٤٥)، فهو يرفض من الواقع، شأنه فى ذلك شأن البيوريتانيين، كان موقفًا خلاصيًا. لكن ثورو كان يختلف عن البيوريتانيين فى أنه رفض أن يُضحى بما هو روحى فى سبيل ما هو اقتصادى. فقد كان برنامجاً محاولة استعادة المثل العليا « بالتضحية بالاقتصادى فى سبيل الروحى »^(٤٦). وفى مقالته « هنرى ثورو فى زماننا » يقول هايمن: إن ثورو « أوضح الأصوات تعبيراً عن الأخلاق الاجتماعية فى أمريكا »^(٤٧)، ويعدد الأفكار الكثيرة التى ركّز عليها ثورو، مثل « نظام مصانع النسيج فى نيو إنجلاند »، و« تدهور وضع الطبقة العاملة فى زمانه »، و« نقص الإحساس بالكرامة والخصوصية لدى الفتيات العاملات »، و« الفساد والجشع المسيطرين على نيو إنجلاند فى زمانه »^(٤٨).

إن لجوء ثورو إلى الطبيعة لم يكن هروباً، بل كان محاولة لتجديد الذات أملاً فى أن يؤدى هذا إلى خلق « مجتمع روحى داخلى أسمى »، حيث تمثل الطبيعة « إعادة خلق روحية، يستطيع المرء من خلالها أن يشد من بصره، ويكتشف مرة أخرى... احتمالات ومبادئ عالم جديد »^(٤٩).

ويعتبر ستانلى - فى كتابه صناعة وولدن - كتاب ثورو «سيرة ذاتية ذات أطروحة شاملة. تهدف إلى أن تكشف للناس عن مدى خطأ افتراضاتهم وآرائهم فى الحياة. وعن مدى البؤس الذى يعانون منه دون أن يشعروا» (٥٠).

إن ثورو الذى نتذكره دائماً ليس - فى حقيقة الأمر - رجلاً يعيش فى الطبيعة وحسب. بل هو رجل اختار أن يحيا حياة بسيطة فى الطبيعة، كى يُبيّن للإنسانية إفلاس حياتها وماضيها وحاضرها، سواء كان ذلك فى الولايات المتحدة أو فى الهند. لقد ذهب إلى الطبيعة كى يستطيع أن يقول شيئاً ما عن «حال الإنسان فى أى مكان فى العالم»، ويرى ما إذا كانت هذه الحال قابلة لأن «تُحسّن». ولم يكن النموذج النديل الذى يطرحه ثورو بناءً نظرياً، بل نموذجاً يمكن اختباره من خلال نبضات القلب، وبهذا المعنى، فإن ثورو كان يمارس ما كان يعظ به، ولا يقوم بدراسة «علم اقتصاد سياسى» ذى ضابع بخريدى، فأحدى أن يدرس المرء «اقتصاد الحياة المعيشة، الذى هو مرادف [حقائق] للفلسفة»، إذ أنه لكى يكون المرء فيلسوفاً لا يكفى «أن يملك أفكاراً عميقة وحسب، أو حتى يؤسس مدرسة فكرية، بل لا بد أن يحب الحكمة، ويعيش وفقاً لما تطلبه من أوامر».

إن إرادة وحماسة ثورو الإصلاحية حدٌ عظيمة، حتى إنه صار الرسالة والرسول، أو الرسالة الدينية والمبشّر بها، يقول ثورو إن على الفيلسوف أن يعد بأسلوب جديد للحياة، وأن يمارسه فى الوقت نفسه، إن كيف له أن يرغم أنه فيلسوف وهو «يتعبد ويسكن ويلبس ويتدفأ مثل الآخرين؟» ولعل نبرة النصع والسخط الأخلاقى والمواقف بالأمم والالتباسات والتفسيرات التى لا تُحصى، والاهتمام بالتفاصيل، والدقة الشديدة لدفع حسابه، لعل كل ذلك يوضح الهم العميق لديه، بخلاص روحه وأرواح أبناء وطنه على السواء. إن إحدى الصور التى لا تنسى فى وولدن هى صورة البطل كديك يصيح فى همة فى الصباح «وهو يقف أغنى مسكبه حتى لو كان ذلك من أجل إيقاظ جيرانى». هذه الصورة - بالوانها الدينية والعلمانية المتداخلة، وما تنبئه من فردية شديدة وجماعية منسجمة - تعبيرٌ جسدٌ موقف ثورو، إنه ينطلق من نظرة إنسانية هيومانية علمانية، تضرب جذورها بعمق فى البروتستانتية كما عرفتْها نيو إنجلاند. كان ثورو قديساً حقيقياً فتح ذراعيه - بعد تشربه القيم والأفكار البروتستانتية - على العالم العلمانى، ودنا منه بلغته العلمانية، موضحاً له - من خلال النصع والحقائق والأفعال - العلاج اللازم لإفلاسه الشديد وفراغه العميق.

Perry Miller, **The Transcendentalists: An Anthology**, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1967, p. 9

- (1) *Ibid*, p. 14.
- (2) Michael F. Maloney, «Christian Malgre Lui, «in **American Classics Reconsidered: A Christian Appraisal**, ed. Harold C. Gardiner New York: Charles Scribner's Sons, 1968, p. 205.
- (3) Miller, **The Transcendentalists**, p. 200.
- (4) Joseph Wood Krutch, **Henry David Thoreau**, Westport, Greenwood Press, 1974. The First Edition was published in 1948, p. 197.
- (5) Ralph Waldo Emerson, «Thoreau» in **Walden and Civil Disobedience: Authoritative Texts, Background (and) Reviews and Essays in Criticism**, Owen Thomas, York: Norton 1966, p. 266.
- (6) John Dewey, «Letter to Walter Harding», November 28, 1949, in **Twentieth Century Interpretations of Walden: A Collection of Critical Essays**, ed. Richard Ruland, Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1968, p. 8.
- (7) *Ibid*, p. 11.
- (8) *Ibid*, p. 11.
- (9) Mark Van Doren, **Henry David Thoreau: A Critical Study**, New York: Russel and Russel, 1961, p. 56.
- (10) **The New Encyclopedia Britannica**, vol. 15, p.p 99-108.
- (11) Charles R Metzger, **Thoreau and Whitman**, Washington: The University of Washington Press, 1961, p. 91.
- (12) *Ibid*, p. 91.
- (13) *Ibid*, p. 4.
- (14) Henry David Thoreau, **Walden: or Life in the Woods** in **The Annotated Walden, Together with «Civil Disobedience,» A Detailed Chronology and Various Pieces about Author, Writing, and Publishing of the Book**, Philip Van Doren Stern (ed.) New York: Bramhall House, 1970, p. 268.
- (15) «Protestantism», **The New encyclopedia Britannica**, 1974.
- (16) Rod W. Horton, and Herbert Edwards, **Background of American Literary Thought**, New York: Appleton Century- Crofts, 1967, p. 22.

- (17) Max Weber, **The Protestant Ethic and The Spirit of Capitalism**, New York: The Noonday Press, 1935, P. 115.
- (18) **Ibid.** p. 112.
- (19) **Ibid.** p. 115.
- (20) **Ibid.** p. 117.
- (21) **Ibid.** p. 121.
- (22) **The New encyclopedia Britannica**, 1974.
- (23) Max Weber, **The Protestant Ethic**, p. 124.
- (24) Van Wyck Brooks, **The Flowering of New England**, Extract in **Walden and Civil Disobedience**, P. 300.
- (25) Talcott Parsons, **The Structure of Social Action: A Study in Social Theory with Special Reference to a Group of Recent European Writers**, Volume II, Weber, New York: The Free Press, 1968, p. 527.
- (26) **Ibid.** p. 527.
- (27) **Ibid.** p. 515.
- (28) Weber, **The Protestant Ethic**, p. 62.
- (29) **The New encyclopedia Britannica**, 1974.
- (30) **Ibid.**
- (31) **Ibid.**
- (32) Weber, **The Protestant Ethic**, p. 111.
- (33) Rod W. Horton, and Herbert Edwards, **Background of American Literary Thought**, p. 42.
- (34) **Ibid.** p. 21.
- (35) Charles Jr. Feidelson, **Symbolism and American Literature**, Chicago: The University of Chicago Press, 1953, p. 78.
- (36) **Ibid.** p. 78.
- (37) Walter Harding, **A Thoreau Handbook**, New York: New York University Press, 1970, p. 120.
- (38) Mark Van Doren, **Henry David Thoreau: A Critical Study**, pp. 55-56.
- (39) Joseph Wood Krutch, **Henry David Thoreau**, Westport, Greenwood Press, 1974, The First Edition was published in 1948, p. 197.
- (40) **The New encyclopedia Britannica**, 1974.
- (41) Miller, **The Transcendentalists**, p. 14.

(42) **Ibid**, p.14.

(43) **Ibid**, p. 13.

(44) Leo Stoller, **After Walden: Thoreau's Changing View on Economic Man**, Stanford, Calif.: Stanford University Press 1957, p.111

(45) Vernon Louis Parrington, **Main Currents in American Thought: An Interpretation of – American Literature from the Beginnings to 1920**, Volume II, 1800-1860, **The Romantic Revolution in America**, New York: Harcourt, Brace and Co, p. 403.

(46) Stanley Edgar Hayman, «Henry Thoreau in Our Time» in **Walden and Civil Disobedience**, p. 321.

(47) **Ibid**, p. 322.

(48) Sherman Paul, **The Shores of America: Thoreau's Inward Exploration**, Urban: University of Illinois Press, 1930, pp. 305-306.

(49) Lyndon J. Stanley, **The Making of Walden with the Text of the First Version**, Chicago: University of Chicago Press, 1957, P. 76.



الفصل الخامس

فى النقد والأدب

- حضارة الكامب : دراسة فى انفصال الفن عن القيمة
- دليل الناقد الأدبى : المعاجم بين مراكمة المعلومات وتحليلها
- النقد والحوار : دراسة فى كتاب ملامح وصور شعرية للدكتور عزت خطاب
- ألف ليلة وليلة : فى رؤية فريال غزول النقدية والبنويية

حضارة الكامب

دراسة فى انفصال الفن عن القيمة

تحاول كل حضارة إنسانية الإجابة عن التساؤلات التى تواجهها بطريقة تتفق ورؤيتها للكون. ودراستنا لمضمون هذه الأجوبة يُعدُّ من أهم السُّبل لمعرفة التوجهات المعرفية والأخلاقية والجمالية لهذه الحضارة. ومن الأسئلة التى تجيب عنها كل حضارة تلك التى تتصل بتحديد علاقة الفن بالواقع، وعلاقة الشكل بالمضمون، وعلاقة العمل الفنى بالفنان المبدع.

وقد اخترت الكتابة عن عمل نقدى أمريكى يعالج مشاكل النقد النظرية الجوهرية؛ لأنه يعكس لنا بعض الجوانب المهمة للجو الحضارى فى الولايات المتحدة، ألا وهو كتاب ضد التفسير (١٩٦٧م) Against Interpretation للناقدة الأمريكية سوزان سونتاج. تنطلق الناقدة من رفض فكرة المحاكاة (mimesis) والتمثيل (representation). التى تذهب إلى أن الفن هو محاولة لمحاكاة الواقع. قد يكون هذا الواقع طبيعياً مادياً، وقد يكون نفسياً إنسانياً، ولكن شمة واقعاً ما يوجد خارج ذات الفنان، يحاول أن يحاكيه فى فنه، وتختلف الأساليب والطرق واللغات؛ فهناك فن فرعونى يميل نحو التجريد، وفن يونانى قديم يميل نحو التجسيد، وفن صينى وياپانى يوظف عناصر الطبيعة والحروف بطريقة لم تعرفها الحضارة الفرعونية أو اليونانية، ولكن رغم كل هذه الاختلافات تظل نقاط الانطلاق أن شمة موضوعاً هناك، وذاتاً هنا نحاول أن تحاكيه بطريقتها.

قد تؤكد بعض النظريات (التي يقال عنها كلاسيكية أو تقليدية) الموضوع على حساب الذات، وقد تؤكد النظريات الأخرى (التي يقال عنها رومانسية أو ثورية) الذات على حساب الموضوع، ولكن تظل هناك ثنائية أساسية لا يمكن تصفيتها، نجد صداها فى ثنائية الشكل والمضمون، والبدال والمدلول، وهى ثنائية تزود الناقد والقارئ بمعيار هرمى يمكنه بمقتضاه أن

يقيّم العمل الذى أمامه. فالثنائية تولّد الهرمية ومن ثمّ إمكانية الحكم والمفاضلة. ولكن عند تساوى كل الأمور فإننا ندخل عالمًا منفصلاً تمامًا عن القيمة. ولذا لا يمكن للإنسان أن يُصدر فيه حكمًا. فيصبح شيئًا بين الأشياء، ليس هناك ما يميزه عنها، أى أننا ندخل حينذاك عالم الواحدية المادية المعادى للإنسان.

ويبدو أن هذا هو ما تحاول سوزان سونتاج إنجازه فى كتابها هذا. فالفن حسب رؤيتها ليس محاكاة للعالم. بل هو محاولة لإلغائه كليةً. وهى فى هذا الصدد تقتبس كلمات نيتشه الشهيرة التى يقول فيها: «الغن ليس محاكاة للطبيعة، بل هو مكملها الميتافيزيقى. يقف بجوارها ليتغلب عليها». أى أن ثنائية الذات (الغن) والموضوع (الطبيعة) تصفى تمامًا. وبعد أن ترفض سونتاج نظرية المحاكاة ترفض كل التساؤلات التقليدية التى تنيرها هذه النظرية. والاصطلاحات التى تستخدمها. فهى تعتقد جازمة أن نظرية المحاكاة تلجئ الفن إلى النحت عن تبرير لوجوده. إما بالاستناد إلى الواقع الخارجى أو بالبحث عن قيم أخلاقية يدافع عنها. وهى نظرية تفترض أن المحتوى أهم من الشكل ومنفصل عنه. وأن الشكل ما هو إلا جزء إضافى له مهمة زخرفية بحتة. (وهذا تلخيص متسر للغاية لنظرية المحاكاة، ونشويه لتضمنها الفلسفية والجمالية).

ترفض سونتاج كل هذا لتؤكد أن الفن هو مرجعية ذاته. وأنه منفصل تمامًا عن القيمة. فهى تذهب إلى أن «العمل الفنى ما هو إلا شكل من أشكال السحر، ووسيلة من وسائل الطقوس». فالسحر تجسيد لإرادة الساحر. وكذا الفن؛ إذ أنه ليس سوى تجسيد «لإرادة الفنان». بل إن الفن - بالنسبة للقارئ نفسه - بحر طاقته من عقاليها ويخلق «ديكورًا حاليًا لإرادته»، وهو تجسيد للإرادة يلغى الواقع ويتغلب على الطبيعة.

إن الفن - من هذا المنظور - ليست له علاقة وثيقة بالعالم الخارجى. ولذا فهو يتجاهل المشاكل الاجتماعية والنفسية، ليسر أغوار عالم الرعب والأحلام المفرغة التى تشكل ذواتنا. وهو بهذا يحررنا من إحساسنا بفرديتنا. حقًا إن الإنسان الواقع تحت تأثير السحر ليست له ذات مفردة، وهو لهذا متحرر من كل المخاوف وغير خاضع لأى حدود (ولذا فهو ليس ملزمًا بأى معايير أخلاقية). فمهمة الفنان تنحصر فى خلق «تجارب» غير واقعية. وهو لا يحاول أن يقدم أى ضرب من ضروب المعرفة، ولا أية إجابة عن أية تساؤلات قد تواجهها. بل هو يخلق «تجربة وإحساسًا بشكل المعرفة أو بأسلوبها». كما أنه لا يتعامل فى فنه مع أى واقع، بل يحاول أن

يجسد فى فنه « مبدأ الحركة والتوقف... وصورة الطاقة وتفريغها.. كما أنه لا يترك سوى أثره وحدها، وهى يد رقيقة تلامس الأشياء بحنان وتدمرها». إن الحديث عن اليد الرقيقة المدمرة هو وبلا شك تعبير عن تشبيه الفن بأنه ضرب من ضروب السحر، كما أن الإشارات الغامضة إلى الطاقة ومبدأ الحركة والتوقف تعلن عن وصولنا إلى عالم التجارب فيه بلا محتوى، والتحويلات والتغيرات فيه لا يمكن للعقل استيعابها، عالم منفصل تماماً عن القيمة.

فى مثل هذا الإطار، يصبح محتوى العمل الفنى « معوقاً ومصدراً للضييق»، ولا يستخدمه الفنان إلا « كذريعة » لاجتذاب القارئ كى يخوض عملية تحول وتبدل هى فى صميمها نتاج للشكل وليس للمحتوى. بل إن كل ما يتبقى من المحتوى بعد هذا يوجد فى الشكل، إذ أن الشكل بالنسبة لسوزان سونتاج هو نفسه الرواية والموقف. وهى ترى أن موقفها هذا متسق إلى حد كبير مع روح العصر، إذ أنها تعتقد أن السمة الأساسية للحركات الفنية الحديثة فى الغرب صاغت أشكال فنية غير أدبية (مثل الموسيقى والسينما والرقص والرسم) ليس لها « محتوى واضح، ولا تحاول إصدار أحكام أخلاقية على الواقع».

من البدهيات النقدية التى يتقبلها كثير من النقاد منذ أمد بعيد أن أسلوب الفنان يعبر عن شخصيته؛ إذ أنه يلقي الكثير من الأضواء على مواقفه الأخلاقية والفلسفية، ويمدنا بمفاتيح عديدة لفهم ذاته. إلا أنه إذا كان « الأسلوب هو الرجل»، فهذا لا يعنى البتة أن « الرجل هو الأسلوب». بل نجد أن المفترض دائماً هو أن الشكل ينبع من المحتوى وليس العكس. ولكن سوزان سونتاج تعكس الأمر، وتقرر أن « مظهرنا هو وجودنا الحقيقى، وأن القناع هو الوجه». بل إن التزامها بفكرة الشكل الخالص يجعلها ترفض مفهوم الناقد الماركسى الإنسانى لوكاش حل علاقة الشكل بالمحتوى، والذى يفترض أن الشكل ليس إلا محتوى مجمداً. بدلاً من ذلك تفترض سوزان سونتاج أن الشكل هو روح العمل الفنى، وأن المحتوى هو مجرد سطح.

واهتمام سونتاج بالشكل مرتبط تمام الارتباط باهتمامها بالمحسوس والمرئى. وفى كل النظريات النقدية الرومانسية نجد إشارات عديدة إلى مقدرة الشعراء الموهوبين على خلق مناظر متعينة فى قصائدهم، تمكن القارئ من المشاركة فى تجاربهم بشكل مباشر، كما أننا نجد تعجباً للشعر؛ لأنه ينقد بعض تجارب الإنسان الفريدة من الضياع بتخليدها فى صور شعرية مرئية محسوسة. وثرأ الشعر الرومانسى وتعدّد صورهِ أكبر دليل على أن الشعراء الرومانسيين كانوا مخلصين للمثل الرومانسية النقدية. ولكن المحسوس والمرئى - رغم ضرورتهما - لم يكونا غاية

فى حد ذاتهما، بل كانا دائماً وسيلة لغاية إنسانية. أما فى عالم سوزان سونتاج فإننا نجد العالم واقفاً على رأسه! فأعظم الأعمال الفنية الحديثة - حسب تصورهما - ما هى إلا تجارب فى «الأحاسيس والأشياء المحسوسة»، وما يهتمها فى أى عمل فنى ليس عمقه وتركيبته ككل، بل «المحسوسية المباشرة لبعض صوره». ويمكننا الآن أن نعد هذا الاهتمام بالمحسوس وبالمرئى وبالشكل المحض امتداداً لإحراق الفن بالسحر. فالساحر يستخدم ريشة وجلد تمساح ومنقار غراب، (وهى كلها أشياء محسوسة مرئية)؛ ويقوم بقراءة بعض التعاويذ، ويأتى ببعض الحركات غير المفهومة، (وهى كلها عمليات شكلية محضة)؛ ليمنع عين الحسود من الحسد، أو ليُلقي باللعنة على أعدائه، أو ليمسخ الفارس قرداً! إلا أن أهم سمات السحر هى لاعقلانيته، وانفصاله التام عن أى مضمون أو قيمة، فهو تعبير عن إرادة الساحر النيتشوية.

وسوزان سونتاج بالغائها المحتوى كليةً، وتأكيدهما على أن المحسوس والمرئى غاية فى حد ذاتهما، تحاول أن تجعل عملية التقييم الأدبى (بل والاستجابة الأدبية دانهما) عملية لاعقلانية، فظاهرة التفسير عامة هى نتاج وعى الإنسان بداته بعد انتقاله من عصر الأسطورة إلى عصور العقل والتاريخ، وأسوأ مفسرى عصر ما بعد الأسطورة - حسب تصورهما - هما فرويد وماركس، إذ أن كليهما آمن بأن خلف كل ظاهرة مرتبة محتوى واضح، وأنه ما دام هناك محتوى فإنه لا بد من وجود تفسير له، أى أنهما ينطلقان من ثنائية الطاهر والباطن، والواضح والكامن، وثنائية الموضوع الذى يحتاج إلى تفسير، والمفسر الذى يقوم بذلك. وسوزان سونتاج لا تتفق والمفسرين العقلانيين الإنسانين أو أى مفسر بوجه عام، إذ أنها نفترض أساساً أن العالم لا محتوى له، وأن التفسير بالضرورة عملية فكرية متعسفة لا مبرر لها.

والعمل الفنى - مثل العالم المادى - لا محتوى له أيضاً، إذ أنه يوجد فى ذاته ولذاته، ولا غاية له ولا هدف؛ ولذا تقترح سوزان سونتاج أن يبتعد الناقد عن محاولة التفسير، وأن يجعل شغله الشاغل مجرد الوصف لمظهر العمل الفنى، وأن يبين أن العمل الفنى هو نفسه وليس أى شىء آخر، كما أنها كناقدة تفضل الأعمال الفنية التى تتميز بسطح «نظيف» وتتمتع بوحدة عضوية فائقة، والتى يكون أثرها سريعاً مباشراً إلى درجة تتضاءل معها - إلى درجة التلاشى - أهمية المحتوى، حتى يصبح من العسير بل ومن المستحيل تفسير مثل هذه الأعمال. وهى ترى أن أفضل صفات العمل الفنى «شفافيته»، وهى تعنى بذلك تلك الخاصية فيه التى تحررنا من معناه، وتمكننا من رؤية «تألق الشىء فى نفسه، وبالإحساس بالأشياء كما هى». وهى تشير

باستحسان إلى الأعمال الفنية التي تحررنا كليةً من «الرغبة فى التفسير» لخلوها من الرموز والمعانى، ولأن سطحها متألق لا محتوى له، وتقتصر على الفنانين أن يعيدوا «سحر الكلمة» حتى يتمكنوا من الهرب من قبضة التفسير الخشنة. (وتشبيه الفن بالسحر - كما يرى القارئ - لا يزال وراء كل مفاهيمها الفلسفية والنقدية).

ولكننا إذا ما دققنا النظر، وجدنا أن إشارات سورزان سوتناج إلى الفن على أنه «ديكور لإرادة القارئ» وأنه «تجسيد لإرادة الكاتب» إشارات تدل على أن اهتمامها لا ينصب على النتاج الفنى وشكله، بل ينصب أولاً وأخيراً على ذات المبدع وعلى أثر العمل الفنى على نفسية القارئ. وقد لا يظهر عدم اكترائها ببنية العمل الفنى، بل وبالشكل عامة، على المستوى النظرى، إلا أن هذا الجانب من فكرها يتضح فى نقدها التطبيقى. فهى مهتمة ببعض الأشكال الدرامية المعاصرة مثل «الحادثة Happening» (وهو نوع من المسرحيات القصيرة ظهر فى أواخر الستينيات، وأحرز شيوعاً فى الأوساط الفنية التجريبية، ولكنه لم يعمر طويلاً). تتسم الحادثة بأنها ليس لها حبكة ولا شكل منطقى مفهوم، وتتكون من مناظر «مسرحية» يلعب فيها الديكور دوراً رئيسياً، وليس فيها أى تناسق، والكلام فيها يشبه «التهتهة» غير المفهومة، وكل هذا يعود إلى أن الحادثة لا تتعامل إلا مع منطق الأحلام! وهى تعجب كثيراً بالشكل العام للحادثة؛ لأنها لا شكل لها، ولأنها تحتوى على كثير من الأشياء ونفايات الحضارة الحديثة. إن الجمال بالنسبة لها «يتمثل فى ماكينة خياطة ومظلة وضعتا على مائدة تشريح بالمصادفة المحضة» خارج أى سياق إنسانى.

إن هذا التعريف للجمال - الذى فى رأينا يقضى عليه كليةً - هو أيضاً تعبير عن لاعقلانية الكاتبة، ورغبتها فى الهروب من الوعى الإنسانى، فالشكل المتناسق، والحبكة، والكلام الواضح هى كلها وسائل يستخدمها الإنسان الواعى العاقل، (أما الساحر فهو لا يستخدم سوى ألفاظ غير مفهومة، دونما أى نمط أو نظام واضحين)، فمضمون تعاويذ الساحر لا قيمة له، فالمهم هو إرادته وحسب. هذه الرغبة فى الهرب من الوعى تظهر فى عشقها للحادثة، لأن هذا النوع الأدبى يستخدم الأشياء كأشياء، وليس كرموز محسوسة، (وهذه هى النتيجة المنطقية للاهتمام المتطرف بالحسوس المرئى). كما أنه لا يفرق بين الإنسان والجماد، إذ أن الشخصيات تعامل على أنها مجرد أشياء، بل إن المتفرجين أنفسهم بوضعهم داخل أربعة جدران مغلقة، أو بإحاطتهم بالبراميل، هم الآخرون يتحولون إلى أشياء. إن فى عالم الحادثة، حيث لا يوجد

شكل مفهوم، وحيث يفقد الإنسان ما يميزه كإنسان، وحيث يتساوى الإنسان مع الشيء، بل وحيث تتحرر الأشياء من الإنسان وتسيطر عليه، فى مثل هذا العالم لا توجد إرادة أو وعى، ولا توجد أية حاجة للفهم أو التفسير.

ويرتبط رفض الوعى الإنسانى برفض التاريخ ومعاداته، ورغم أن سوزان سونتاج تقول فى أحد فصول الكتاب: « إن أسلوب الكاتب تعبير عن بعض التطورات التاريخية ». فإن هذا ليس سوى ذر للرماد فى العيون، فرفض الماضى والوعى التاريخى سائد فى نقدها، وهو رفض يظهر فى معظم أحكامها النقدية والحضارية، فمثلاً إذا رجعنا إلى أسباب تفضيلها الحادثة على غيرها من الأنواع الأدبية، فإننا نجد من بينها أنه لا يوجد فى الحادثة أى إحساس بالماضى. ففى عالم الأشياء لا يوجد تقدم أو تأخر، ولا يوجد ماض ولا مستقبل، إذ أنه عالم مصمت مريد خال من التوترات والصراعات، وسوزان سونتاج تبنى الأساس الفلسفى لنقدها على رفضها الوعى التاريخى، ففى المقال الافتتاحى لكتابها تنظر بما يشبه الوله إلى حالة الفطرة والبراءة قبل أن يسقط الإنسان فى التاريخ، (وفى التنظير) وقبل أن يبحث الفن عن أى مبرر لوحده. ويمكننا القول: إن كل نقدها هو محاولة للعودة لهذه البراءة الأولى.

ولعل رؤية سوزان سونتاج المعادية للتاريخ تتضح أكثر ما تتضح فى مقالها عن فيلسوف البنائية ليفى شتراوس، فهى تشاركه فى موقف الشك المطلق الذى يفضى به إلى أن يقصر دراسته على الجوانب الشكلية التى تميز مجتمعاً عن الآخر، فالجوانب الشكلية يمكن تصنيفها ببساطة وبدقة رياضية متناهية، بينما تفضى بنا دراسة المحتوى الاجتماعى والتاريخى للمجتمعات البشرية إلى مشكلات معقدة، تستلزم التفسير والتقييم. وبالفعل يصف شتراوس نوعية تفكيره بأنه تفكير « هندسى »، مركز على دراسة « الأشكال النظيفة » الصافية. ونتيجة لهذه المقدمات الرياضية الاختزالية، خلص شتراوس إلى نتائج لا تاريخية اختزالية، فهو يؤمن بأن الوعى التاريخى ليس مزية على الإطلاق، بل إنه - كما هى الحال مع المحتوى عند سونتاج - مصدر أكيد للضيق. كما أنه يؤمن بأن المجتمعات الإنسانية يمكن تقسيمها ببساطة إلى مجتمعات « باردة » وأخرى « ساخنة »، وهو يفضل الأولى لأنها مجتمعات جامدة، غير دينامية تخلت كلية عن فكرة التقدم. إن المدينة الفاضلة بالنسبة لشتراوس عبارة عن مجتمع انخفضت فيه حرارة الوعى التاريخى، وسوزان سونتاج تؤيده فى هذا تمام التأييد.

هذه هى بعض الأسس الفلسفية التى تركز عليها رؤية سوزان سونتاج النقدية، وقد ارتبط

سواء ما يسمى « حضارة الكتيب » في الولايات المتحدة، وقد يكون من المفيد أن نشرح بعض
أسس الحضارة. إلا أنه بعكس شكل منطوق الجو الحضارى في كثير من الأوساط
خفية في الولايات المتحدة. وكلمة « كتيب » لا ترحم لأنها كلمة اصطلاحية دائماً مثل
« فلسفة » و « كلاسكية ». وقد بدأ استخدام الكلمة في أوساط المهنيين والمهنيين والشباب.
ويكث على لكل سياسة « التوسى » وتلك في أوائل عام ١٩٦٣م بدأت الكلمة تستخدم في
أوساط المهنيين لا مريكين بوصف مؤلف معين من الحجة، وبطريقة إيراك وإحسان حبيب.
من وجهة حبيبة للحضارة. وقد كرست سوزان سوتاج فصلاً كاملاً في كتابها عند التعبير
بذلك عدة أسس « للأحضان من الكتيب » رغم أنها تقول أن الكتيب حادها وبعد على
نابرها في الوقت نفسه. فلما المرء بعد أن يقرأ أو يسميها يحفظ من أن « الكتيب » هو حيز
حيد من باب الطبيعة بل إنه من العمل العقل إنها هي نفسها تاج هذه الحضارة.

على سوزان سوتاج - أن حضارة الكتيب العقل « انتهى » غير الطبيعة. الخارجة على
تأليف الطبيعة والتي تتسم بالشمولية الفلسفية من أنها تتولى العت على الناس وقد لاحظنا
من قبل أن تخصصي الفلسفة العلمانية والأشياء منها « يتأخر » مثل مناهج الكتيب الغير
تسمى « كتيب » أن مثل هذه الأسس الفلسفية « على أبعاد المستويات - الاستطاعة العلمية.
فما يمكننا أن نعلم أن أطرح أنه « فلسفة الكتيب » إنما أن « فلسفة » أو « فلسفة العمل
نخرج له الت « أيضاً فلسفة » وكذا الاستطاعة لا علاقة لها « بالعمل أو العمل أو العمل أو
الحج. وهذا سنة « وف الكتيب من العمل « على « فلسفة العمل « تأخرت « فلسفة » بهذا التار
حضارى ؟ بهذه حيل العمل العقل الحضارى منه أو فلسفة

وحضارة الكتيب يؤكد أهمية الأساليب « بعض من أهمية العمل ». ولا بد أن المصطفى يظهر
في العمل العقل إلا بعد بطلته. لأن المواقف بهذه الحضارة « غير مقبولة ». وغير مؤمنة تحدى
لساسة أو العمل الاحتشاعى « ولكي يتكلم السمع بعمل فنى لا بد أن يمر عليه « من قبل
حتى يتحرر مما قد يكون فيه من مضامين اجتماعية وسياسية وفلسفية. وحتى يصنع شيئاً
حقيقاً خالص الجمال. والعالم في رؤية الكتيب، بكل ما فيه من آثبات، ظاهرة جميلة.
ولعناصر المرئية في أى ديكور جاذبية عذبة، إلا أنها تهتم بالمحسوس والمرئي.

ورغم أن الكتيب موقف فلسفى يهتم بالشكل وحده، فإنه في الوقت نفسه يهتم بما هو
قبيح وغير مشكل. وغالباً ما تكون أعمال الكتيب « الفنية » أعمالاً رديئة ومبتذلة. ونقول سوزان

سونتاج نفسها ملخصة موقف المؤمنين بالكامب: «إنهم قادرون على تذوق كل ما هو سوقى». أى أنهم قادرون على تذوق أى شىء لا علاقة له بأى منظومة أخلاقية أو جمالية.

وكثير من فناني الكامب المؤمنين بأهمية الأشياء باعتبارها غاية فى حد ذاتها، وبعدم جدوى التقييم، يخلقون أعمالاً فنية شاذة، بل يمكن القول إنها ليست بأعمال فنية على الإطلاق. فمثلاً يوقع آندى وور هول -أحد فناني الكامب- على علب الحساء ويبيعها على أنها بعض أعماله، أو قد يأتى بصندوق قمامة ويطلّيه باللون الأحمر ويقدمه على أنه إحدى «روائعه»! أليس المحسوس -بغض النظر عن جدواه وشكله- هو الكل فى الكل؟! (انظر الجزء السابق من هذا الفصل).

كذلك يكتب بعض الكتّاب ما يسمونه بالشعر الموجود Vers trouvé وهو يتكون من كلمات «وجدتها» الشاعر على بعض اللافتات، فلفق منها قصيدة (المرئى وغير المشكل والشىء لذاته مرة أخرى). ولنضرب مثلاً للقارئ على هذا النوع من الشعر، وليكن اسم القصيدة «شارع ٢٦ يوليو»:

قف

ممنوع الدوران للخلف

ممنوع الاتجاه لليسار

فى الأمريكين

سلطة ٥٠ قرشا

فراخ ٢٥٥ قرشا

حفنة أشرار

شيكوريل شمالا الشوريجي

الشبكة

الاشتراكية طريق الرفاهية.

ومثل هذا النوع من الشعر والفن له ولا شك طرافته، كما أنه يزيد إحساسنا بلمس الأشياء اليومية التى قد لا نكتثرت بها. ولكن طرافته محدودة الأبعاد، كما أن كل هذه الفنون

تبقى عند سطح الأشياء، ولا تعيد صياغتها حسب رؤية إنسانية، بل تنقلها كما هي. ولكن بغض النظر عن قيمة وجدوى الأعمال الفنية التي تصدر عن الكامب، فهي بلا شك تحقق عملياً كل آراء سوزان سونتاج الفلسفية والجمالية.

وفى محاولتنا لتعريف معنى كلمة «كامب» لاحظنا أن لها فى معناها الأصلى علاقة بالجنس والشذوذ الجنىسى. ويبدو أن الكلمة لا تزال تحتفظ بشىء من معناها الأصلى، حتى بعد أن تحولت إلى اصطلاح حضارى أدبى، فثمة إشارات عديدة إلى علاقة الأدب (والنقد) بالجنس فى كتابات ناقدتنا، فهى فى ملحوظة موجزة عابرة تقارن الفن بالإغواء الجنىسى، والمعنى الدقيق الواضح لهذه الجملة أو المفهوم يكشف عنه - كما هى الحال فى معظم مفاهيمها الأخرى - مقالها عن الكامب. فهى تعرف الكامب على أنه «ضرب من ضروب الإغواء الجنىسى، إغواء يستخدم أسلوباً متصنعاً مبرقشاً له أكثر من معنى». هذه العبارة تضع يدنا على مفتاح فهم كل إشاراتها إلى السطح المتألق السامع والشكل النظيف الصافى، بل فهم استغراقها الكلى فى المظاهر، فالأدب - كالجنس - لا بد أن يعتمد على الإغراء المباشر الجسدى، كما أن الفن كالجنس ينتمى إلى عالم الطبيعة اللاعقلانية، ولعل هذا يفسر طلبها أن تكون هناك «جنسيات» (بالإنجليزية إيرويكس *erotics*) للأدب وليس «تفسيرات له» (بالإنجليزية: هرمنيوتيكس *hermeneutics*)، «جنسيات» بحرر الإنسان من كل ما فيه من طاقة متوترة، بل وتحرره من ذاته، بدلاً من تفسيرات يمكنه من فهم ذاته وفهم ما حوله.

ولكن العلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة - مهما يكن شكلها - هى فى صميمها علاقة اجتماعية، فالمجتمع يتوقع من كل رجل أن يكون على علاقة مع إحدى النساء فى فترة من فترات حياته، كما أنه يتوقع الشىء نفسه من المرأة. وعلاقة الجنس علاقة اجتماعية باعتبار أنها الأساس البيولوجى للحب والزواج والأسرة والعديد من الظواهر الاجتماعية الأخرى، ولهذا يمكننا القول بأنها علاقة ذات «محتوى». ولكن سوزان سونتاج - كما هو العهد بها دائماً - تحاول الابتعاد عن المجتمع وعن المحتوى لتعبد الشكل والجمال الصرف، ولذا فهى تحاول أن تفرغ الجنس من كل ما اكتسب من محتوى رمزى وحقيقى عبر آلاف السنين، وهى تفعل ذلك بأن تعلق من شأن الشذوذ الجنىسى وبأن تجعل التخنث واللواط والسحاق المثل العليا للعالم فتخبرنا أن أرستقراطى حضارة الكامب هم المخنثون، لأن الكامب يُؤثر القيمة الجمالية على القيم الأخلاقية، ويُعلى من شأن الهزل على الجد، فالإنسان المخنث لا يمكنه أن ينتمى إلى

مجتمع جاد يحكم على نفسه بمعايير أخلاقية اجتماعية، فهو بالتالى رمز الانفصال الكامل عن أى قيمة أو مرجعية.

بعد هذا العرض المفصل لموقف سوزان سونتاج النقدى يرى القارئ أننى لا أتفق معها فكرياً أو أخلاقياً، وأنا لا أتفق معها لأسباب عدة؛ أولها عدم التماسك الفلسفى لنقدها، فهى فى مقدمتها النظرية النقدية تبدى اهتماماً متطرفاً بالشكل، ولكنها فى نقدها التطبيقى تظهر شغفاً شديداً بالفنون التى لا شكل لها وهى ترفض المحتوى، وخاصةً المحتوى الجاد، ولكنها مع ذلك لا ترى مانعاً البتة من أن يكون المحتوى سوقياً مبتذلاً غير جدى. ولكن هذا لا يعنى أننى أطالب النقاد أن يكونوا فلاسفة متمرسين، كل ما أطلبه هو الوضوح، وأن يكون الناقد واعياً بالتناقضات الناجمة عن نظريته النقدية، بل إننى أزعم أن أية رؤية فكرية ناضجة مركبة لا بد أن تحتوى على عدد من التناقضات، ولكن الديالكتيكي شىء، والاستقطاب شىء آخر، ولكننا إن دققنا النظر لوجدنا أنها سواء فى تركيزها الشديد على الشكل، ثم فى شغفها بالفنون التى لا شكل لها، فإن اهتمامها ينصب فى الانفصال عن القيمة.

فى مقدمة الكتاب الذى نعرض له قالت ناقدتنا: «إن كثيراً من النقاد المؤمنين بالوحدة العضوية يقرون نظرياً أن الشكل غير منفصل عن المحتوى، ولكنهم حينما يقومون بممارسة النقد يعالجون الشكل والموضوع كلاً على حدة». وهى محقة فيما تقول، ولكن هذا التعميم ينطبق عليها نفسها، فهى وإن كانت لا تؤمن بالوحدة العضوية، فإنها تؤمن بسطوة الشكل على المحتوى، ورغم ذلك فكثيراً ما تعالج المحتوى على أنه من الأفضل أن يطرح النقاد جانباً الصيغة العضوية ويتبنوا بدلاً منها صيغة تبادلية، إذ أن الممارسة النقدية علّمت كثيراً من النقاد أن المحتوى يؤثر فى الشكل ويصوغه، وأن الشكل هو الآخر يؤثر فى المحتوى ويصوغه، ومع ذلك ينفصل الواحد منهما عن الآخر. ولعل الناقد المتقبل لهذا الانفصال والواعى به، أكثر قدرة من غيره على تخطيه، وعلى رؤية العمل ككل مركب تبادلي، أجزاؤه وعناصره منفصلة متصلة.

أما اعتراضى الثانى على نقد سوزان سونتاج فينصب على إخفاقها فى تطوير كثير من أفكارها؛ فمثلاً اكتشافها علاقة الأدب (والنقد) بالجنس، اكتشاف له جدته وطرافته، رغم اعتراضنا الأخلاقى عليه، وهو يختلف عن الصيغة الفرويدية القديمة، إلا أنها أثبت أن تطور مفاهيمها بما فيه الكفاية، بحيث إن ما تقوله يعذبنا دون أن يشفى لنا غليلاً! بل إن دراستها الأساسية فى الجوانب الشكلية للأدب، ومفهومها لما تسميه تحول الأفكار إلى منبهات

محسوسة، وتحول الفنان إلى مجرَّب في الفهم المحسوس، كل هذه القيم النقدية الجديدة - رغم جدتها وأهميتها - قُدمت على هيئة تلميحات ولم تتخذ شكل الأفكار المتكاملة المدروسة، ولكن لعل مفتاح فهم هذه الأفكار السريعة غير الناضجة هو محاولتها التوصل إلى فن منفصل تمامًا عن الحقائق الإنسانية والأخلاقية.

وفي النهاية، لعل ثمة مجالاً للتحدث عن أسلوبها هي نفسها، فهو يعد خير تعبير عن رؤيتها. فجعلها قصيرة غير مترابطة، تشبه الحكم والأمثال، وفي كل جملة أو مقطع فكرة واحدة، مستقلة إلى حد كبير عن الأفكار التي سبقتها وتلك التي تأتي بعدها. بل إن بعض المقالات مقسمة إلى مقطوعات لها أرقام متسلسلة، وبين كل مقطوعة وأخرى اقتباس طريف من فيلسوف الكامب الأول أوسكار وايلد. وهذا شكل وأسلوب جديان يليقان بكاتبة تعادى التفسير والمنطق والعقل، وتحلم بعالم البراءة الأولى، وبأعمال فنية شفافة لا علاقة لها بالخير أو الشر.



دليل الناقد الأدبي

المعاجم بين مراكمات المعلومات وتحليلها

التصور الشائع بخصوص المعاجم والموسوعات فى العالم العربى، هو أنه كتاب مرتب
نفساً، يحتوى على كم كبير من المعلومات (ويستحسن أن تكون آخر المعلومات!) عن
موضوع ما، ولذا فتأليف المعاجم والموسوعات يدور حتى الآن فى إطار معلوماتى تراكمى
محض، ومعظم الموسوعات العربية موسوعات معلوماتية تراكمية، تضم كل أو معظم
المصطلحات الأساسية، وتعريفات دقيقة شاملة لها، تستند إلى التعريفات الواردة فى المعاجم
عربية، ولكن بعد قليل من التدقيق، سنكتشف أن المعاجم العالمية هى فى واقع الأمر
المعاجم الغربية، الصادرة بالإنجليزية، والفرنسية، وأنها ليست عالمية، كما يُزعم وإنما غربية،
ولن نقب وشموليتها تعنى أنها تعبر عن وجهة النظر الغربية بدقة وبشكل شامل! فالمعلومات
التي نبحث لا نحشد من دون رؤية توجهها، وإنما تعبر عادةً عن وجهة نظر صاحبها (فهو قد لا
يفطن إلى يستبعد بعض المعلومات، كما يؤكد بعض المعلومات ويهمش البعض الآخر).

إلى جانب ذلك سنجد أن الموسوعات المعلوماتية تفتقد تمامًا إلى الرؤية التحليلية
والغنية، إذ أن واضح مثل هذه الموسوعة يجعل همه نقل أكبر قدر من المعلومات للقارئ، وعادةً
ما يركز على أحرم ما وصله من معلومات، وهو فى محاولته هذه عادةً ما يُسرّب المفاهيم، ولا يثير
أية تساؤلات، ويلاحظ فى مثل هذه المعاجم غياب البعد الفلسفى العميق، ففى أثناء عملية
الغفر عن المراجع الأجنبية - «بأمانة شديدة» - يبيت المؤلف داته فلا يتوجه للافتراضات
الفلسفية الكامنة، التى لا تحرم المراجع الأجنبية على إبرازها، لأنها مسلمات بالنسبة لها؛
ولذا فمثل هذه الموسوعات لا تثير أية إشكالات ولا تطرح أية تساؤلات.

وسند دليل الناقد الأدبي - للدكتور ميجان الروبلى والدكتور سعد البارعى - بأنه من أول

المعاجم (إن لم يكن أولها)، التي تحاول أن تتجاوز النموذج المعلوماتي وصولاً إلى نموذج أكثر تركيبية ورحابة، ومؤلفا الدليل يعلان ذلك بوعى كامل، ويواجهان المشكلات الفلسفية الناجمة عن موقفهما، مثل مشكلة الذاتية والموضوعية، ويوضحان كل التضمينات الفلسفية لمثل هذا الموقف: «إننا فيما نعرضه نسعى إلى تقديم رؤية تفسيرية وتقويمية ما أمكننا ذلك، بعيداً عن وهم الموضوعية من ناحية، وبعيداً -قدر الإمكان أيضاً- عن المعالجة الأيديولوجية الفجة. ثمة معلومة يهمنا أن تصل كما هي، لكن ثمة رؤية حول هذه المعلومة يهمنا أن تصل أيضاً، وننتقل في منهجنا هذا من قناعتنا -التي ربما استمددناها من بعض مادة الكتاب نفسه- بأننا إننا نحوض في صناعة إنسانية تشكلها الآراء والرؤى، وتتمخض عن خصوصيات الثقافة وتحيزاتنا، فالنبوية والماركسية والتاريخانية وغيرها مفاهيم نشير إلى مناهج للبحث، ومعايير للحكم، محكومة هي الأخرى وبالضرورة بسناعاتها الحضارية والفكرية، مفاهيم لم يفصلها ذهن واحد، كما لم يفصل عى ذهن واحد، لأسباب كثيرة؛ منها أن هذا ذهن الواحد غير موجود، وإنما هناك أذهان كثيرة تتساوى في الأقران، وبغاوت الثقافات، واختلاف أنماط الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية، لذا كن من المفيد أحد هذه التباينات تعين الاعتبار ما أمكن، أو كما كان ذلك واضحاً، لكننا لا نفعل ذلك لا نفعل ما تقتضيه المفاهيم هنا من قواسم إنسانية مشتركة تحجب قاسم السداول والإفاده».

ولهذا تحاول المؤلفان قدر استطاعتهما «في عرضها للسداس الأدبية المختلفة- أن يغوصا لنصلا إلى بعض المسلمات الفلسفية الكامنة، ففي معرض حديثهما عن النبوية يقولان: «لم نجد البنية العلمية- إلى الاستياء، نظرة حديثة تصل إلى معرفة الكل من خلال الجزء وخصائصه، فلا الجزء هو نفسه مع الكل، ولا الكل هو مجرد مجموع أجزائه فقط، بل الأهم هو «العلاقة» التي تسود بين الأجزاء، ويحدد النظام الذي ينسجعه الأجزاء في ترابطها، والقوانين التي تنجم عن هذه العلاقة وتسهم في بنيتها في الوقت نفسه، فكل بنية هي لا محالة مجموعة علاقات تكون نظاماً معيناً».

ثم يضعان هذه المقولة في السياق الفلسفي العام للحضارة الغربية: «ظهرت النبوية كمنهج ومذهب فكري على أنها رد فعل على الوضع «الذري» (من ذرة: أصغر أجزاء المادة)، الذي ساد العالم الغربي في بداية القرن العشرين، وهو وضع تغذى من تشظى المعرفة وتفرعها إلى تخصصات دقيقة متعددة، تم عزلها عن بعضها البعض لتجسد من ثم (إن لم تغد) مقولة الوجوديين حول عزلة

الإنسان وانفصاله عن واقعه والعالم من حوله، وشعوره بالإحباط والضياع والعبثية؛ ولذلك ظهرت الأصوات التي تنادى بالنظام الكلى المتكامل والمتناسق، الذي يوحد ويربط العلوم بعضها ببعض. ومن ثم يفسر العالم والوجود، ويجعله مرة أخرى بيئة مناسبة للإنسان..

ثم يوضح المؤلفان الميتافيزيقا الكامنة وراء مثل هذا الموقف: «ولا شك في أن هذا المطلب هو مطلب «عَقْدِي» إيماني، إذ أن الإنسان بطبعه بحاجة إلى «الإيمان» مهما كان نوعه، ولم يُشبع هذه الرغبة ما كان وما زال سائدًا من المعتقدات الأيديولوجية، خاصة الماركسية والنظرية النفسية الفرويدية، فقد افتقرت مثل تلك المذاهب إلى الشمول الكافي لتفسير الطواهر عامة، وكذلك إلى «العالمية» المقنعة، ظهرت البنيوية (ولعلها ما تزال) كمنهجية لها إحياءاتها الأيديولوجية بما أنها تسعى لأن تكون منهجية شاملة، توحد جميع العلوم في نظام إيماني جديد، من شأنه أن يُفسر علميًا الطواهر الإنسانية كافة، علمية كانت أو غير علمية..»

ويمكن أن أستمرفي الإشارة إلى المناقب الأخرى لهذا العمل، مثل الجسارة الفكرية التي تتضح في ترجمتهما كلمة «Deconstructionism» «بالتقويضية» بدلًا من «التفكيكية»، فالمصطلح الذي يقترحانه هو تعبير عن رؤيتهما الفلسفية العامة. وعن المفهوم الكامن وراء المصطلح، إذ أن العقل العربي حينما يترجم مصطلحًا غربيًا فهو يترجمه حرفيًا، بشكل موضوعي متلقٍ، دون أن يصل إلى المفهوم الكامن وراء المصطلح. أما مؤلفا الدليل فينظران إلى المصطلح، ثم يصلان إلى المفهوم الكامن من خلال عملية تحليلية نقدية، غير متلقية بحملتهما يؤثران كلمة «تقويض» غير المباشرة وغير المألوفة على كلمة «تفكيك» المباشرة والمألوفة، وهما يسوقان الأسباب لاختيارهما هذا فيقولان: «إن التقويضية هي المصطلح الذي أطلقه جاك دريدا على القراءة النقدية، التي اتبعتها في مهاجمته الفكر الماورائي الغربي. إذ يصغه باستمرار بأنه «صرح» أو معمار يجب تقويضه، ولئن انطوى مفهوم التقويض على انهيار البناء، فإن إعادة البناء تتنافى مع مفهوم دريدا للتقويضية، إذ يرى في محاولة إعادة البناء فكرًا غائبًا لا يختلف عن الفكر الذي يسعى دريدا إلى تقويضه. وعلى الرغم من خصائص التقويضية هذه، إلا أن دريدا يصر على عدم ارتباط مشروعه بالهدمية والعدمية، بل يرى أن قراءته التقويضية هي عملية إيجابية (على ما تنطوي عليه هذه الإيجابية من مفارقة). والقراءة التقويضية هي قراءة مزدوجة، تسعى إلى تقويض ما تصل إليه من نتائج في قراءة معاكسة تعتمد على ما ينطوي عليه النص من معان تتناقض مع ما يصرح به. تهدف القراءة التقويضية من هذه القراءة إلى

يجب شرح بين ما يصرح به النص وما يحفيه (س) ما يقوله النص صراحة وسر ما يقوله من غير تصريح). في مشروع القراءة هذا يقوم التفويضية بقلب كل ما كان سابقاً في الفلسفة الموراثية. سواء كان ذلك هو المعنى اللاتى أم الحقيقة القارة أم «العلمية» أم المعرفة أم الهوية أم الوعي أم الذات الموحدة. باختصار كل الأسس التى يقوم عليها الخطاب الفلسفى العربى. ويمكن القول بأن دريدا يميز عنى أثر كل من نيتشه وهابيدجر. لكنه يحاور ما قد نادوا به حصراً وحده لا يختلف عما قالت به الميتافيزيقا الغربية عبر تاريخها.

إن اعتبارهما مصطلح «التفويضية» بدلاً من «التفكيكية» هو تعبير عن رؤية فلسفية نقدية. تتجاوز التلقى الأمر السنى. ووصولاً إلى رؤية أكثر حيوية ونقدية وإبداعية (وعلى نهاية الأمر أكثر عزوة وإسلامية. لأنها تستند إلى أرضية فلسفية مختلفة).

ويمكن أن نتوه بأسلوب الدليل البسيط الواضح. الذى لم يسقط فى الاحتراسة أو التفرقة (التي كان يدعو لها سلامة موسى على سبيل المثال). وعدم الترامه بطة المعاجم. التى لا يمكن أن يستخدمها إلا من تنسى الرؤية المعلوماتية التراكيبية السائدة. ويمكن أن تشير كذلك إلى قائمة المراجع (العربية والأجنبية). والتى تسم «الأمم». ويكثر كثير من الشمول. ويغمر الأعلام والموضوعات. كما يمكن أن نتوه بظهور الكتاب من الأسماء المتسعة إلا فيما ندر.

ولكن لا بأس من توجيه النقد إلى عمل بعض النظمى الموضوعى السنى للأمور ولعل أولى نقائص هذا العمل أنه لم يوضع طريقة أكثر سلا لإحصائه. فالعمل العربى (سبحه لعرقه فى الموضوعية المتلقية والتمادح المعلوماتية) أصبح يسرق على التعرف على الأعمال النقدية التأسيسية. التى تستند إلى رؤية مستقلة. إلا بتحول كل شىء فى هذا العقل إلى معلومات والمزيد من المعلومات. وأعتقد أن العمل سيقف الفارئ العربى بشكل أكبر لو أن المؤلفن وصحا له - بشكل أكثر تفصيلاً - متعلقانها الفلسفية والمنهجية. ثم ما يتصورناه إبحاراً بينهما.

ومن نقائص العمل الأخرى أنه لا يضرب الأمثلة؛ فالعمل يتناول أكثر الموضوعات تجريداً، أى النظرية النقدية والمفاهيم الكامنة وراءها. والعقل الإنسانى بجيد التعامل مع المتعين، ويجب ألا يتعامل مع المجرد والعام إلا من خلال المتعين والخاص.

ويلاحظ كذلك غياب البعد الحضارى الاجتماعى فى هذا العمل. فعلى سبيل المثال يشير الدليل إلى ما يسميه المؤلفان «المغالطة الشكلانية». أى عدم الاهتمام بالمعنى أو المحتوى.

ورفض الاعتراف بحضور العالم الثقافى خارج العمل الأدبى، وأن النظام الثقافى يحكم النظام الأدبى، وهو وصف دقيق للشكلانية، ولكن « رفض الاعتراف » هذا يتطلب تفسيراً، والاكتفاء بتوضيح المفاهيم والإشكاليات الفلسفية دون الإشارة إلى سياقها الحضارى والتاريخى والاجتماعى يجعلها تبدو كما لو كانت مفاهيم مطلقة، أو جزءاً من عمليات فلسفية مجردة، لا علاقة لها بالواقع الإنسانى، أو بنشاطات الإنسان الأخرى.

وأخيراً كان من الممكن أن يقوم المؤلفان بجمع كل المصطلحات التى قاما بنقلها إلى العربية، ولم يتم تناولها فى مداخل مستقلة فى مسرد بالمصطلحات، مثل: motifs الخيوط النازمة - allegory - التأويلات الرمزية - poetry of inclusion شعر الاستقطاب، ولربما زادت الفائدة لو أنه ناقش منطق الترجمة ذاته، ولكن بغض النظر عن الهنات هذه، فإن هذا العمل عمل تأسيسى رائد، وقد صدرت طبعة ثانية من هذا العمل، أضاف إليها المؤلفان بعض المداخل الجديدة، كما طوروا بعض المداخل القديمة، ولكن منهجهما فى البحث لا يزال كما هو، أى الابتعاد عن الترجمة الموضوعية السلبية المتلقية، وإدراك المفهوم الكامن وراء المصطلح، وترجمة المصطلح فى إطار هذا الإدراك، وتعريف القارئ العربى بتضمناته الفلسفية والجمالية.



كتبت د. عبد الرحمن مصطفى
د. أحمد فاروق

النقد والحوار

دراسة فى كتاب ملامح وصور شعرية للدكتور عزت خطاب

لعل عنوان كتاب الدكتور عزت خطاب ملامح وصور شعرية من أدق العناوين التى اختارها ناقد لمجموعة كتاباته النقدية(*) . أما الملامح فهى القسم الأول من هذا الكتاب، حيث يحاول الكاتب أن يرسى دعائم مذهبه النقدى ويوضحه لنا. وأما الصور الشعرية فهى القسم الثانى، وهى تطبيقات مختلفة لبعض القيم النقدية التى تبناها فى القسم الأول. ومثل هذا التقسيم يدل على الروح العلمية النقدية الحقة التى يتحلى بها ناقدنا، ففى تصورى أننا فى عالمنا العربى ننزع دائماً إلى أحد منزعين متطرفين: نحو التنظير المجرد الذى لا يربطه رابط بالواقع، ومن هنا يصدر سيل الكتب عن المناهج الغربية المختلفة، وإما نحو كتابة دراسات تطبيقية لا ينتظمها إطار نظرى واضح. وكلا الانحيازين ينطوى على محاولة للهروب من إصدار أحكام محدّدة وواضحة، فالتنظير دون تطبيق لا يمكن الحكم عليه، أما التطبيق دون إطار نظرى فيفتقد إلى المقياس الذى يمكن أن نحتكم إليه.

أما دراسة الدكتور خطاب فيصدق عليها ما أسميه دراسة تطبيقية فى المنهج، أى أن

(*) د. عزت خطاب ملامح وصور شعرية (الرياض: دار العلوم ١٩٨٣م) وإخراج الكتاب جيد إن كان من ناحية الطباعة أو الذوق. وقد يكون من غير العادى أن يتحدث ناقد أدبى عن هذا الجانب فى دراسة يعرض لها، ولكن مستوى إخراج الكتب فى العالم العربى أخذ فى التدهور، وثمة إهمال من جانب كثير من الناشرين للجانب الفنى من الكتاب مما ينفر القراء منه ويفسد الذوق العام فى نهاية الأمر. ولذا أجد من الضرورى أن أنوه ببساطة الغلاف وأناقة العناوين الداخلية والزخارف المختلفة، وهما ببساطة وأناقة يناسبان هذه الدراسة. والكتاب يكاد يخلو من الأخطاء الطباعية. كما أن فهرس المحتويات يقع فى أول الكتاب وهو - فى تصورى - المكان المنطقى. ولكن يمكن أن نأخذ على هذا الكتاب - وعلى الكتب المنشورة بالعربية عامة - خلوه من الفهرس الموضوعى، فمثل هذا الفهرس يسهل استخدام الكتاب بالشكل الأمثل.

يشرح الناقد منطلقاته النظرية ويبررها، ثم يقوم باختبارها عن طريق قراءات محددة لمجموعة من الأعمال الأدبية.

ويمكن القول: إن الدكتور خطاب في منهجه النقدي ينطلق من منطلقات فلسفية/أدبية مترابطة تمام الترابط، سنضطر إلى تقسيمها كضرورة تحليلية وحتى يمكننا دراستها، ولعل السمة الأساسية في هذا المنهج النقدي أن منطلقاته الفلسفية نسبية، وأنها تدرك نسبيتها، بمعنى أن الناقد يدرك تمامًا أن الحقيقة المطلقة أمر يستحيل الوصول إليه، وأن كل ما نطمح إليه هو أن نقرب منها قليلاً، من خلال إستراتيجيات عديدة ومناهج مختلفة، ولذلك نجد أن أسلوبه في طرح أفكاره لا يأخذ شكل تلخيص فكرة ما، أو تقريرها بشكل مباشر، وإنما نجده يطرح أسئلة وتصورات بديلة، ثم يحاورها إلى أن يصل إلى الفكرة التي يود أن يقدمها للقارئ. ويجب أن نؤكد هنا أن نسبية الدكتور خطاب ليست نسبية مادية عدمية، بمعنى أنها لا تنطوي على إنكار كامل للحقيقة، وهي النسبية التي ينتهي إليها الموقف المادي، الذي يرى أن كل الأشياء في حالة حركة، وأن كل القيم تتغير، وأن الإنسان - كما قال ذلك السوفسطائي القديم - لا يستحم في النهر نفسه مرتين، وإنما هي نسبية إيمانية، تعود جذورها إلى التقاليد العلمية العربية الإسلامية، التي كانت تصدر عن الإيمان بأن فوق كل ذي علمٍ عليم، وأننا مهما بلغنا من علم فإن الله - من قبل ومن بعد - أعلم، ولذا فهي ليست نسبية ضيقة أو ضجرة، وإنما هي قانعة هادئة.

ومن منطلقات الدكتور خطاب الأخرى إيمانه بخصوصية التراث العربي، ولذا فهو ينصح قارئه ألا يستخدم المصطلحات الغربية، مثل الرومانسية والكلاسيكية «دون تحفظ أو تحديد أو تعريف»، لأن تطبيقها على شاعر عربي يستلزم نقلها من مجالها الحضاري الذي نشأت فيه وتأثرت به، إلى مجال حضاري مختلف. والإيمان بالخصوصية هو أيضاً إيمان بالنسبية (إذ أنه إذا كان لكل ظاهرة خصوصيتها، فهذا يعني أنها لها قوانينها الخاصة).

والمنطلق الفلسفي الثالث (وهنا سنبدأ في دخول مجال الأدب) هو نزعتة الإنسانية، بمعنى أنه يرى أن الحياة الإنسانية الثرية هي الهدف من وجودنا في هذه الدنيا، وأن الله تعالى لم يخلقنا عبثاً كي تكون حياتنا ألعاباً لا معنى لها، أو أشكالاً هندسية متسقة مع نفسها دون أن يكون لها هدف واضح، وإنما خلقنا كي نعبد، أي كي نحيا حياتنا كبشر تعلموا «الأسماء كلها»، قادرين على أن «يأمروا بالمعروف وينهوا عن المنكر». ومن هنا لا يخفى إيمانه

بأن الحياة شىء جاد، يجب أن يوظف الأدب فى خدمته، وهو لهذا لم يقنع بتقديم آرائه النقدية الجمالية الهندسية، وإنما أفرد مقالاً يحاول أن يترجم فيه فكره النقدى إلى فكر تربوى، فيطرح تصوراً لطريقة تدريس الشعر، ويوصى المدرس ألا يفرض تفسيره على الطلاب من موقع قوة، وألا يخضع النص للقواعد البلاغية اللغوية المحفوظة، التى تفتت النص إلى أجزاء، وإنما يجب عليه أن يبذل قصارى جهده فى تذوق النص الشعري بصوت مسموع أمام الطلاب، وأن يقبل فكرة تعدد التفسيرات للنص الواحد (ولنلاحظ هنا ارتباط القيم الجمالية بالقيم الأخلاقية الإنسانية). ومن الجدير بالذكر أن مثل هذا الموقف الملتزم لم يعد شيئاً مقبولاً فى الأوساط العلمية أو الأكاديمية فى الغرب، حيث انفصل الدين عن الدولة، وانفصلت الأخلاق عن كل مجالات الحياة. والدكتور خطاب بذلك يمارس خصوصيته العربية الإسلامية، وبما حبذا لو حاولنا أن نؤكد تقاليد علمية نابعة عن حضارتنا وثقافتنا، ومناسبة لمثلنا ومشروعنا الحضارى، مختلفة عن تلك التى سادت فى الغرب.

أما منطلقات الدكتور خطاب الأدبية الحاصلة فممكن أن نسميها توفيقية انتقائية، وهذه مرة أخرى تعبير عن نسبيته المتأصلة، فالنافذ المدع - حسب نظره - هو الذى «يعمق استجابة القارئ للتجربة التى يمثلها العمل الأدبى»، وكى يصل إلى ذلك قد يستعمل طريقاً أو أكثر، من الطرق التى ذكرها الدكتور خطاب، «أو ربما لا يستعمل أبداً منها»، ولكن المهم هو ألا يفرض على العمل الأدبى «مبادئ وأسساً خارجية عنه». ويعتقد البعض أن التوفيق والانتقاء أمور «غير علمية»، وأن العالم يجب أن يكون متسقاً مع نفسه ومع المنهج الذى يختاره، ولكنى أرى أن مثل هذا التصور فى واقع الأمر تصور غير علمى. إذ أنه يفترض أن نمة قانوناً عاماً ينطبق على جميع الظواهر فى جميع المجالات، ومن ثم يوحّد منهج واحد لدراساتها، وهذا أمر أصبح غير مقبول فى العلوم الطبيعية، فما بالك بالعلوم الإنسانية وفى النقد الأدبى بالذات، حيث نجد أن ما يميز العمل هو فرادته وليس العناصر المشتركة بينه وبين الأعمال الأخرى. إن الانتقائية والتوفيقية (طالما أنها ليست عملية تلفيق انتهازية وإنما عملية اختيار واعٍ لمنهج يتناسب مع الظاهرة) أمر حتمى، يتفق تماماً والروح العلمية (بالمعنى العام للكلمة)، التى نحاول أن نتعامل مع الظاهرة وتدرسها على المستوى الملائم لها، لا أن ننظر إليها من عل.

وتظهر انتقائية الدكتور خطاب الإبداعية فى رؤيته للنص الأدبى، فهو ينظر إليه باعتباره «كلاً متكاملًا»، يكاد يكون مغلقاً على نفسه يحوى داخله كل العناصر اللازمة لتفسيره

وإدراكه، ولذا فهو يؤكد أن الفن مختلف عن الحياة، وأن الرؤية الفنية للواقع مختلفة عن الواقع ذاته، فالإنسان يعيش الحياة جزءاً جزءاً، لا يفعل إلا بالجزء الذى يعايشه، فالحياة صيرورة لم ولن تكتمل، أما الفن فيقدم تجربة متكاملة يعايشها الإنسان ككل مركب، وانطلاقاً من هذا يرفض الدكتور خطاب أية محاولة لدراسة الهدف (النفسي أو الأخلاقى) من كتابة العمل الأدبى، وليس العمل الأدبى ذاته، كما يؤكد استقلالية العمل الفنى عن مبدعه، وهو استقلال يتضح أكثر ما يتضح فى أن العمل الأدبى يعيش « مدة أطول من الجيل الذى كتب فيه ».

العمل الأدبى إذن كلُّ متكامل مختلف عن الحياة، ولكنه ليس منفصلاً عنها، ومن هنا جاء تعريفه النص الأدبى بأنه « تجربة إنسانية جديرة بالمعرفة »، وهو فى هذا يعيد تماماً تعريف الفن، وينظر إليه باعتباره محاكاة لفعل إنسانى (محاكاة وليس انعكاساً)، أى أنه قد عدل (ولم يرفض تماماً) الرؤية الموضوعية.

ثم يضيف الدكتور خطاب بُعداً ثالثاً بتأكيده أهمية « القارئ الذى يحتاج إلى معرفة تلك التجربة »، كما أنه، كما بينا، يؤكد التزامه الإنسانى والأخلاقى فى قراءته للنصوص، أى أن توجهه النقدى أصبح الآن عملياً أو أخلاقياً، وهو توجه يعدل من التوجهين الآخرين؛ العمل الأدبى ككل متكامل، والعمل الأدبى كمحاكاة لواقع إنسانى.

وهو فضلاً عن كل ذلك لا يرفض البعد التعبيرى، إذ يرى العمل الفنى كتعبير عن عواطف الكاتب؛ ولذا يرى أن « هم الناقد هو الغوص فى عمق التجربة (المنحسدة فى العمل الفنى)، ويتمثل تلك التجربة أصدق تمثيل ».

العمل الفنى إذن كلُّ مركب يعرف على أربعة مستويات، ولكن الناقد رغم رؤيته التركيبية يهمل إلى حد كبير البعد التاريخى كمكون أساسى للعمل الفنى، فرغم اهتمامه بالخصوصية العربية الإسلامية، إلا أنه يظل اهتماماً هامشياً، ولا يتحول إلى مقولة نقدية أساسية، ولا يظهر فى القراءات النقدية التى تشكل الجزء الثانى من كتابه، وأعتقد أن إنكار الزمان هو المسئول عن بعض نقاط القصور النقدية، مثل إهمال فكرة البناء، إذ يبدو أنه إذا أنكر العقل والزمان فإنه لا يجابه أبنية متكاملة مستمرة، وإنما يواجه أجزاء غير مترابطة متناثرة.

وإلى جانب هذه التوجهات الأربعة المتناقضة المتفاعلة، والمكملة لبعضها البعض، يؤكد الدكتور خطاب أهمية بعض العناصر الأدبية، مثل الأسطورة والرمز، ولكن أهم كل هذه

لننظر على الإطلاق بالنسبة له عنصر الصورة الشعرية. إذ يبدو أن هذه هي بؤرة اهتمامه النقدي والأداة التحليلية الأساسية (ومن هنا كان ظهورها في عنوان الكتاب). ولكن فكرة أساسية تنظم كل هذه التوجهات والأدوات. وهي فكرة الوحدة العضوية. « فالأسطورة مثل الصورة الشعرية. ليست لها أية قيمة في ذاتها خارج القصيدة. وإنما تكتسب أهميتها عندما تقوم بدورها الفكري والحسي والجمالي في بناء شعري متكامل ».

وهنا من حقنا كقراء أن نسجل دهشتنا - إن لم يكن احتجاجنا - من أن الناقد لم يفرد فصلاً مستقلاً لتقديم أدواته النقدية الأساسية. وهي الصورة الشعرية. فهو لم يعرفها ولم يعرف مزاياها وحدودها. وبالتالي ظل هذا المصطلح النقدي الأساسي بالنسبة له مبهمًا بعض الشيء.

إذا انتقلنا إلى الدراسات التطبيقية للمنهج، فسنجد محاولات واعية مبدعة لتطبيق كل أو بعض المطلقات الفلسفية والنقدية التي أشربنا إليها. فكل فصل هو قراءة لنص أدبي أو أكثر. وهي قراءة لا تخضع لأية تعليمات خارجية. وإنما تهتم بالنص ذاته. وبالتالي فهي قراءة ديمقراطية. لأنها نسبية لا تفرض على النص شيئاً لا يوجد فيه. وإنما تستخلص منه هو ذاته النتائج. وعلى القارئ الذي يود أن يحتبر هذه النتائج أن يعود للنص ذاته (ومن هنا اعتقد أنه كان ولا بد أن يورد الكاتب النصوص التي تعرض لها بالنقد كاملة في نهاية الكتاب دون تعليق منه). وهو ينحت إستراتيجية نقدية مختلفة لكل قصيدة. بحيث يتناسب المنهج - أو المناهج - والنص. فهو في مقاله « الشرق في قصيدة إنجليزية » يدرس النص في إطار تاريخ الأفكار. ونجده يلجأ إلى المنظر المقارن في « الشرق والغرب يلتقيان ». ويدرس « المصادر » في مقال « تأثير متبادل ». ويقارن النصوص المختلفة من الأدب نفسه في مقال « النعد الصوفي ». أو « القارئ أمام الصورة ». وهو لا يكتفى فقط بعرض العموميات. وإنما يلتزم بقراءة تحليلية للنص. تحاول أن تتوجه إلى الكل والجزء. وفي معظم هذه الدراسات نجده يركز دائماً على الصورة الشعرية. باعتبارها من أهم مكونات القصيدة إن لم تكن أهمها على الإطلاق.

ففي مقال « الشرق والغرب يلتقيان » يدرس نصين: واحداً عن الأدب العربي. والآخر عن الأدب الإنجليزي من خلال « طريقة استعمال الصور الشعرية ». وفي تحليله لقصيدة إميلي ديكنسون. يقول: « ولا يمكن لأى شاعر أن يتحدث إلا عن طريق الصور... وهكذا. ولعل اختياره الصورة الشعرية كمحرك أساسى هو تعبير عن نسبيته أيضاً. فالصورة الشعرية شيء متعين. موجود خارج وعى الناقد. يمكن أن يحتكم من يشاء إليه.

ولينظر من يشاء من القُرَّاء إلى تحليل ناقدنا لبيت شعر من قصيدة للشاعر محمد هاشم رشيد:

يا إصبعاً تومئ نحو السماء يا منبراً للحق عالى البناء

حيث يتأمل الناقد فى صورة الإصبع، ودلالاتها المركبة، وعلاقتها بمنبر الحق فى الشطر الثانى من البيت.

ولكن ناقدنا كثيراً ما يضيع فى تفاصيل الصور، فيتعقبها ويرصدها ويحللها، دون أن يتوجه للبناء الكلى للقصيدة، ودون أن يتذكر أن الصورة -رغم أهميتها- توجد داخل سياق قد يثريها وقد يعدّل منها، ويظهر ذلك الاتجاه فى تحليله لقصيدة صلاح عبد الصبور «الخروج»، حيث تتحول القصيدة إلى مجرد تعاقب للصور، وهو يفعل الشيء نفسه فى تحليله قصيدة أرنولد «على شاطئ دوفر». إن بناء القصيدة هو جماع العلاقات بين عناصرها المختلفة، الذى يتجاوز هذه العناصر، أما الصورة فهى عنصر واحد وحسب؛ ولذا فنقد الدكتور خطاب يأخذ فى كثير من الأحيان شكل البقع اللونية الجميلة غير المترابطة، هذا على عكس تحليله لقصيدة نازك الملائكة «ميلاد نهر البنفسج»، فهو يفسر التجربة الشعرية هنا، لا من خلال الصورة، وإنما من خلال بناء القصيدة أيضاً، الذى يأخذ شكل الرحلة.

وإهماله البناء العام للقصيدة، أو القصيدة كسياق أساسى لكل العناصر الفنية الأخرى يظهر أيضاً فى بعض دراساته النقدية، ففى مقال «الشرق والغرب يلتقيان» يقارن قصيدة «تعبكتو» للشاعر الإنجليزي ألفريد تيسون بقصيدة للشاعر السعودى منصور الحازمى، ويجد أن ثمة تشابهاً «فى طريقة استعمال الصور الشعرية»، إذ نجد الشاعرين يستلهمان الأساطير الماضية وقصص البطولات فى رسم صور العصر الذهبى للوجدان الشعرى، ولكن كل الشعراء تقريباً يستلهمون الأساطير الماضية وقصص البطولات، فموطن التشابه إذن من العمومية بحيث لا يصلح كأساس للمقارنة، كما أن تعاقب الصور وتفاعلها مع العناصر الأخرى فى القصيدة (مثل القافية فى قصيدة الحازمى والبيت المشطر)، وليست الصور فى حد ذاتها هى التى تكسب القصيدة هويتها المحددة؛ ولذا فالناقد إن قنع برصد الصور فإنه سيقدم رؤية جزئية غير شاملة.

والدكتور خطاب نفسه فى الجزء الأول من مقال «تأثير متبادل» لا يقنع برصد الصور،

وإنما يتعامل معها داخل أطر أشمل، فهو يرصد مواطن التشابه بين صورتين وبين شاعرين؛ واحد عربي وآخر إنجليزي (امرئ القيس وتيتسون)، ولكنه يضيف أن صورة الثريا في شعر امرئ القيس أساسية في معلقته، بينما يجدها ذات قيمة زخرفية محدودة في قصيدة تيتسون، وما يحدد ما إذا كانت صورة ما زخرفية أم أساسية هو علاقة الكل بالجزء، أى أن الناقد هنا يتجاوز الصورة في حد ذاتها، ولكننا نجده في الجزء الثانى من المقال نفسه يتخلى مرة أخرى عن هذا الإدراك للبناء، لنجد أنفسنا مرة أخرى في دائرة البقع اللونية الجميلة، إذ يقارن قصيدة كيتس «أنشودة عن جرّة إغريقية»، بقصيدة عمر أبو ريشة «معبد كاحوراو»، وهو يتحدث عن «تأثر» الثانى بالأول.

مفهوم التأثر عند الدكتور خطاب يشبه مفهوم الصورة، إذ يتم إدراكه خارج فكرة البناء، مما يجعله شيئاً مجرداً، ويصبح من الممكن العثور عليه فى أى مكان، ففي تصويره أن توجه قصيدة أبو ريشة مختلف تماماً عن توجه قصيدة كيتس، ولذا فالتأثر هنا قد لا يكون تأثراً وإنما مجرد أصداء، وهذا أمر متوقع لتباين يكتب قصيدة مسجوبة بالفصحى فى القرن العشرين، من خلال مصطلح رومانسى عربى، لا بد أن يختلف اختلافاً جوهرياً عن شاعر يكتب بالإنجليزية فى القرن التاسع عشر، مستخدماً مصطلحاً رومانساً إنجليزياً، فحينما يقول أبو ريشة:

طلبت فاعتنى والحرأنت فاحسنى ومشت ملامه

فإن مضمون ما يقوله يتحدد من خلال صورة التيب المسطر، ومن خلال البنائيات المتعارضة المتتالية، التى تسمع فيها أصداء شعر المتنسى وأبى تمام والرحرفة الإسلامية الهندسية، وحتى لو اعترفنا بأن أبو ريشة تأثر بكيتس، فنظل من الضروري تحديد نوعية هذا التأثر، ومدى عمقه وشكله، وهى أمور لا يمكن التوصل إليها إلا من خلال دراسة البناء.

ولعل عزل الدكتور خطاب الصورة والتأثر عن البناء العام هو فى صميمه بحث عن ضرب من اليقينية، يكاد يكون مستحيلًا فى العلوم الإنسانية، فهو قد عزل هذين العنصرين حتى يتسما بالبساطة، فيمكن الإمساك بهما والتعرف عليهما وعزلهما. أما مفهوم البناء فهو مفهوم أكثر غموضاً وذهنية، إذ أن العلاقة بين العناصر المختلفة أمر نستخلصه نحن أما العناصر ذاتها فهى - على الأقل من الناحية النظرية - موجودة بشكل موضوعى! أقول من الناحية النظرية، أذ أنه من الناحية الفعلية تتداخل الأمور كلها، ويتحد معنى الصورة ودلالاتها ومدى

عمق الأثر أو سطحيته، من خلال رصدنا علاقة كل منهما بالبناء. ولا شك في أن الدكتور خطاب يبحث عن هذه اليقينية؛ لأنه يتحلى بروح علمية حقة وتواضع حقيقى، يجعلانه يحجم عن التعميم الذى لا يستند إلى شواهد وأدلة واضحة. ولكنى أرى أن من الواجب ألا يبحث الدارس عن مستوى من اليقينية أعلى مما يسمح به موضوع الدراسة، وهو إن فعل يكون قد تخلى عن إحدى القواعد الأساسية للرؤية العلمية، حيث يتحدد المقياس من خلال علاقته بالشئ الذى يُقاس.

ولكن كل هذه التحفظات لا يمكن أن تقلل من قيمة هذا العمل النقدى الهام، ولا أن تنقص من قيمة إنجازاته العديدة، سواء فى طرح الأسس الفلسفية/ الأدبية، أو تطبيقها من خلال تحليل النصوص العربية والغربية، أو مقارنتها. وهنا يجب أن أنوه بسمة أساسية وإيجاز أساسى أيضاً فى نقد الدكتور خطاب، وهو أنه يتحرك بسهولة ويسر شديدين بين الأدب العربى والغربى، وأنه يتبع منهجاً نقدياً واحداً، بل ويستخدم مصطلحاً نقدياً واحداً متميزاً فى تناوله للنصوص العربية والغربية، وهو بذلك لا يرتدى قبعتين مختلفتين (إن أردنا استخدام المصطلح الإنجليزى)، أو لا يرتدى قبعة ثم عمامة (إن أردنا بحث مصطلح خاص)، وإنما ينظر للنصوص بالمنظار نفسه ويحضعها للنقيس نفسها، وهو عمل بذلك الناقد العربى الحديث بمعنى الكلمة، الذى عرف أدبه وبراته، ثم قام بالعرف على المدارس النقدية والعربية، ووجد أن إحداها - مدرسة النقد الجديد التى ظهرت فى الأربعينات فى الولايات المتحدة - قد طرحت مقولات نقدية، تتسم بالجدة والعمومية فى الوقت ذاته، وبالنسبة بسهل تبنيها دون أن يضطر إلى لى عنق النصوص العربية، ولكنه بناها بعد أن عدل منها وأسقط بعضها، فقد تبنى مفهوم قراءة النصوص النقدية ومفهوم الصورة، ولكنه أسقط - على سبيل المثال - مفهوم المفارقة paradox ومفهوم الأيرونى irony أو المفارقة الساخرة، وهى مفاهيم فى تصوّر مرتبطة بأزمة الحضارة الغربية، كما أنه تبنى مفهوماً أخلاقياً إنسانياً للأدب (لعل مصدره هو رؤيته الإيمانية)، قد لا يوافق عليه بعض أولئك النقاد الجدد، ثم أخيراً أبدع من كل هذا منهجاً ومصطلحاً، لا يمكن ردهما إلى مدرسة نقدية محددة.



ألف ليلة وليلة

فى رؤية فريال غزول النقدية والبنويوية

كتاب ألف ليلة وليلة - الذى كتبته بالإنجليزية الدكتورة فريال غزول - عمل جاد وخلاق ورائد، فهو محاولة لتقديم قراءة جديدة لعمل أدبى عربى مألوف لنا جميعاً، كتبت عنه بعض الدراسات من وجهة نظر ثقافية، تحاول تقييمه وتصنيفه من خلال تحليل مضمونه وأحياناً شكله، ولكن كتاب الدكتور فريال غزول يحدد أهدافه ووسائله بطريقة مغايرة كل المغايرة.

ويضم الكتاب ثمانية فصول. عرضت المؤلفة فى الفصل الأول منها منهج الدراسة، وتناولت فى الفصل الثانى ما تسميه القذى والعناصر الأساسية فى النص، وبعد ذلك قامت بتجريد الخط الأساسى للقصة الإطارية (قصة شهریار وشهرزاد)، وقد قسمتها إلى أربعة أقسام، مسجلة أن سمتها الأساسية هى السائبة، فكل من شهریار وأخيه شاه زمان - على سبيل المثال - ملك يحكم مملكته فى سعادة بالغة، ثم يمر كلاهما بتجربة مريرة. ولذا يمكن القول: إن شهریار وأخاه هما بمثابة الصوت والصدى. وكذلك تتمثل هذه الثنائية فى علاقة شهرزاد بأختها دنياراد، ثم تذكر المؤلفة أشكالاً مختلفة لهذه الثنائية، وتربط بينها وبين بعض الطواهر اللغوية، «فالتزاوج بين الشخصيات يشبه الترادف، أما على مستوى أحداث القصة، فإنه يصبح تكراراً». وتتناول المؤلفة فى الفصل الثالث ما تسميه الشفرات الثلاث للقصة الإطارية، وتعالج الفصول الرابع والخامس والسادس ديناميات السرد القصصى الدائم، وفى الفصل الرابع تتناول الباحثة قصة «الملك عمر النعمان وولديه شرکان وضوء المكان»، وفى الفصل الخامس تتناول قصص الحيوان فى ألف ليلة وليلة، منبهةً إلى أنها تؤدى وظيفة التشبيه، وتتناول فى الفصل السادس الذى يحمل عنوان «الاستعارة الحزونية» قصة سندباد، وتقدم فى الفصل السابع دراسة لقصص العفاريت، وتبين مدى تشابهها مع القصة الإطارية، ثم توجز المؤلفة ما وصلت إليه من نتائج فى الفصل الأخير.

وتقرر المؤلف في المقدمة أن الغرض من كتابتها هذه الدراسة ليس إصدار حكم قيمي، بل إنارة هذه الظاهرة المراوغة التي تسمى «الأدب»: إن تحليل النص سيساعدنا على فهم ما سناه ياكوبسون: «أدبية الأدب». أي هذه الخاصية التي يجعل من حديثها أدبًا، وعبارة «أدبية الأدب» غامضة، وواضحة في الوقت نفسه، ويبدو أنها - في سياق النقد النثوي - تقتصر أن الأدب «رسالة متركزة على نمطها الخاص في التعبير» على حد قول ياكوبسون، بل إن المؤلف ترى - على مستوى من المستويات - أن الأدب ليس هو إلا محاكاة للأدب، وأن شهرداد تحاكي المحاكاة، وأن ألف ليلة وليلة «إنما هي قصة عن عملية القص ذاتها»، إنها عمل يعر عن بوطيقا غريبة، حيث لا يقلد الفن الطبيعة، بل يحاكي الفن نفسه، ويتكرر هذا الموضوع في الدراسة التي نعرض لها، على نحو يخيّل للمرء معه أن معظم شخصيات هذا العمل إنما هم نقاد بنيويون لا هم لهم إلا التأمل في الأدب وفي فن الرواية!

والقضية التي نواجهها هنا هي: هل النص الأدبي تعبير عن واقع ما أو هو محاكاة له؟ (ولنعرف هذا الواقع بأية طريقة نريد، ولنعرف قوائم هذا التعبير أو هذه المحاكاة بالطريقة التي نشاء)، أم أنه تعبير داني (وفكرة الاستدارة فكرة أثيرة لدى المفكرين والنقاد النثويين)، يلتف حول نفسه: أدبية الأدب، قصصية القصة، أو أسطورة الأساطير، التي نحاول لبقي شتراوس أن يصل إليها، ولكن لم لا نقول «الفن للفن» رغم التداخل المصطلح بكثرة صرحه في مكانه وفي غير مكانه!، حتى نربط بين الخاص والعام؟ وإذا نحن نلينا التعريف الذي يرى أن الأدب محاكاة للمحاكاة، فهل سنتمكن بذلك من تفسير الأعمال الأدبية الأخرى؟ هل «هاملت» في كليتها مسرحية عن الفن الدرامي؟ وهل «مليس أحبت ناس» للحب سرور مسرحية عن بناء الموالم الشعبي، أم أنها تعبير فني عن واقع إنساني يشكل الموالم الشعبي مكونًا من مكوناته الفلسفية والفنية الأساسية؟ هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، إذا كان الأدب محاكاة للأدب، وإذا كان النقد الأدبي يتعامل مع أدبية الأدب بالدرجة الأولى، فهل يمكننا أن ننقد الأدب من أن يتحول إلى مجرد «لعبة»؟

ومن الواضح أن المؤلف - لحسن الحظ - لا تلتزم كثيرًا بحكاية «أدبية الأدب» هذه، فهي في دراستها العظيمة هذه تتجاوز هذه القيود المنهجية التي فرضتها على نفسها، لتتعامل مع مواد وقضايا ليست لها علاقة مباشرة بالأدب، ففي حديثها عن الخط الأساسي في بعض القصص، تصفه بأنه يؤدي إلى لعنة، ثم زوال هذه اللعنة. ثم تضيف قائلة: إن النمط يدل على وجود صدى

من الأساطير السامية. وفى حديثها عن العلاقة بين شهريار وشهرزاد تشبها بمبدأ «الين واليانج» فى الرؤية الصينية للكون، فهما مبدأان يتعارضان، لكن الواحد منهما يكمل الآخر.

كما تخرج المؤلفة - فى حديثها عن وظيفة ألف ليلة وليلة - عن إطار أدبية الأدب، فتتحدث عن النفس الإنسانية (هذا الكيان الذى نفتقده كثيرًا فى الأعمال النقدية البنيوية)، إذ أنها ترى أن النص لا يؤدي إلى الكاثارثيس (التطهير)، بل إلى الكاليكسيس (تركيز الطاقة النفسية)، وتقرر المؤلفة أن من الواضح أنه يتم التعبير عن بعض العواطف من خلال ألف ليلة وليلة، وعلى وجه الخصوص العواطف النابعة من الغرائز العدوانية، المرتبطة بالحرمان، ولكنه على الرغم من التعبير عنها، لا يتم «تطهيرها» بالمعنى الأرسطى، بل العكس هو الصحيح، إذ أنه كلما يتم الإفصاح عن هذه العواطف يُطالب بالمزيد من الإفصاح، فالمستمع أو القارئ يستثمر طاقته فى القص، تمامًا مثل شهريار! ومن أجل أن تتوصل المؤلفة إلى تعريف دقيق لوظيفة النص، فإنها تمضى فتشبه أثره فى القارئ بأثر الزار، وهو - كما تقول - نشاط إنسانى تشترك فيه النساء أساسًا، وتلبس فيه المريضة ثوب العروس (وهذا ينطبق على المرضى الذكور أيضًا)، أما الشیخة فتغير ملابسها حسب الشخصيات التى تتقمصها، وصورة حلقات الزار المجازية هنا صورة طريفة، غير مستقاة من عالم الأدب، ويبدو أن شهريار هو المريض الذى عقد حفل الزار من أجله، أما شهرزاد فهى ولا شك «الشیخة» التى نسأل أولاً عن طبيعة مرض الملك، ثم تمضى فتقص عليه عددًا لا نهائيًا من القصص، وهذا يوازى تغيير الشیخة ملابسها. وتنبهنا المؤلفة أيضًا إلى أن عنصر التضحية أساسى فى الزار، إذ عادة ما يضحى بديك أبيض أو أسود، وهذا الجانب فى الزار يذكرنا باستخدام اللونين الأبيض والأسود فى ألف ليلة وليلة، ويذكرنا بأن شهرزاد الشیخة هى أيضًا الضحية.

وكل هذه الآراء لها طرافتها ودقتها، وقد نتفق أو لا نتفق معها، ولكنها تبين أن المؤلفة لا تقف على مستوى أدبية الأدب وحسب، بل تتخطاه لتذهب إلى عالم الأساطير، أو عالم السحر، أو عالم النفس الإنسانية، لتأتى بتفصيلات تنير لنا النص من ناحية البناء ومن ناحية الوظيفة. وحركتها هذه بين عالم الأدب وعوالم أخرى، هى أكبر دليل - وكأننا نحتاج إلى دليل - على أن الأدب ليس ملتفًا حول نفسه، وأنه لا يحاكي نفسه، بل يحاكي عالم الإنسان بكل تركيبته وغموضه.

ولكن من الغريب أن النقد البنيوى، الذى يصر على أدبية الأدب، وعلى التعامل مع

النصوص وحسب، بوصفها « كلاً مستقلاً بذاته » كما تقول المؤلفة. يصر أيضاً على أن النص الأدبي ليس هو الهدف النهائي من العملية النقدية. إذ تقول المؤلفة: إن النص، إن هو إلا حالة أو مثال بين عمليات معينة، يمكن أن يجدها المرء في نصوص أخرى وفي نظم أخرى للاتصال. وتتسم هذه العمليات بأنها تجمع بين ملكات الإنسان الفنية واللغوية، وفي هذا انتقال حاد من النص في حد ذاته، إلى النص بوصفه تعبيراً عن مجردات، مثل الوحدان الشعري (دون ذكر لشعب بعينه) أو « العقل الجمعي »، أو نظم الاتصال التي أشرنا إليها، وأحياناً يصحح الهدف هو محاولة لفهم تركيب عملية القص (في النص)، أو فهم وجه من وجوه النشاط الأدبي بشكل عام. وبغض النظر عن الهدف المعلن، فإن النقد النثوي يتسم بدرجة عالية من التحريد ويبدو أن البنيوية تطمح إلى الوصول إلى درجة عالية من البقينة والدقة العلمية، نحققها عن طريق الوصول إلى مطلق ما (قانون السرد - قواعد القصة - الأساطير التي يشبه بناؤها بناء عقل الإنسان - الثنائيات المتعارضة)، وهي مطلقات ليس لها وجود خارج عالمنا، ولذا فهي بكاء تصبح تعبيراً عن ضرب من ضروب الخيالة المادية إن صح التعبير.

ويتجلى البحث عن البقينة في فكرة النموذج، وهو الشكل النصي للعلاقات السائدة في الواقع أو في جوانب منه، وهو شكل يهدف إلى إصاح هذا الواقع، وسهّل عملية إدراكه، وفكرة النموذج فكرة أساسية في هذه الدراسة، وتعدّ مأسسة لأهدافها التطلّعية، وقد ظهرت بوصفها محاولة لحل قضية أساسية نواجهها، وخصوصاً في العصر الحديث، هي قضية العلاقة بين تراكم الحقائق والواقع التي لا تنتهي من جهة، والحديث والمفاهيم النظرية التي لا تنتهي من جهة أخرى. وأنا من المؤمنين بأن النموذج العقلي الذي يتم بحسب ما من التفاصيل والتجارب السابقة أداة تحليلية مهمة، شريطة أن ننظر إليه على أنه مجرد أداة لفهم الواقع، بأحد شكل إطار أو فرضية احتمالية، قريبة الاحتمال، وهذا الجانب الاحتمالي للنموذج السككي هو محاولة لحل الاستقطاب بين التفاصيل المتناثرة والفرضيات المتكاملة (وبس الموضوع والذات). إن النموذج هنا يعد أداة تفاعلية، لأنه منفتح على كل من الواقع والنظرية، وبسبب احتمالية النموذج لا يمكن افتراض أنه متماثل مع الواقع، وإنما هو - كما قلنا - مجرد إطار.

ولكن يبدو أن الفهم البنيوي للنموذج أو للبناء - الذي يتم استخلاصه من التفاصيل - يختلف كثيراً عن الموقف التفاعلي الذي أشرت إليه، إذ يتشبه النموذج ويصبح (مثل معظم الطواهر التي تدخل عالم البنيوية) ملتفاً حول نفسه، فيقترح ليقي شتراوس مثلاً أن من الممكن

إحصاء النموذج - بعد تجريده - للعمليات العقلية المختلفة لاستخراج علاقات (شكلية - منطقية) جديدة ممكنة، نقوم بالبحث عنها بعد ذلك فى الواقع، بل إنه يرى إمكانية صياغة النموذج بطريقة رياضية، أو طريقة مسطحة فتقسم كل عناصر النماذج إلى سالب وموجب (فيما يسمى «الننائيات المتعارضة - binary oppositions»). ويفترض ليفى شتراوس أن ثمة نموذجاً أكبر (مطلقاً) أو سيناريو كاملاً (بالمعنى الكمي والكيفي) يتحقق بشكل جزئى فى جميع المجتمعات، حتى إنه عبّر ذات مرة عن رغبته فى أن يتوصل إلى جدول يشبه جدول مندليف لتصنيف المواد (وهو الجدول الذى تم عن طريقه التنوّيع باحتواء الطبيعة على مواد لم تكن معروفة للعلماء، ثم تم اكتشافها فيما بعد). هذا الجدول يضم كل عادات البشر، حقيقة كانت أم خيالية، موجودة أم ممكنة، وستصبح مهمتنا بعد ذلك أن نراقب المجتمعات، لنرى أى نوع من أنواع السلوك (نعرفه نحن مقدّمًا من خريطتنا الصرفية) يتبناه هذا المجتمع أو ذاك، وبدا يصبح التنوّيع بالسلوك الإنسانى ممكنًا.

ولقد كان هذا هو حلم بعض العلماء فى القرن التاسع عشر، وهو حلم متسق مع النزعة الآلية فى المجتمعات الصناعية، وخصوصاً الرأسمالية منها، ولكننا لحسن الحظ بدأنا نكتشف أن هذا الحلم ليس إلا «كابوساً»، وأنه - علاوة على ذلك - مستحيل التحقق، ولذا ففكرة النموذج اكتسبت النّعد الاحتمالى الذى تحدثنا عنه، وبحول النموذج من المثل الأعلى والغاية إلى مجرد الإطار والوسيلة.

وحيثما يتكلم علماء الاحتمال الآن عن «المجتمع التقليدى» أو «المجتمع القبلى»، فإنهم يتحفظون المرة تلو الأخرى، ويؤكدون أنهم يدركون أن النموذج ليس هو الواقع (هذا الاتجاه هو نتيجة الضربات التى سددت لفكرة النسبة المسطحة، التى سادت العلوم الطبيعية والإنسانية فى القرن التاسع عشر، والتى انحسرت عن العلوم الإنسانية مع أواخر القرن بظهور ماكس فيبر. ثم بدأت - وهذا هو المدهش - تنحسر عن العلوم الطبيعية ذاتها، فالحديث هناك الآن هو عن عدم التحدد وعن التعريفات الإجرائية)، وإذا كان الأمر كذلك بالنسبة للعلوم الإنسانية بل والطبيعية، فإننا حينما نصل إلى عالم الأدب تصبح علاقة النموذج بالتفصيلات أكثر توترًا. تفصيلات الواقع (الاجتماعى أو التاريخى أو الطبيعى) أكثر خضوعًا للقوانين العامة من تفصيلات العمل الأدبى، بل إننا فى تعاملنا مع العمل الأدبى لا نحاول أن نعرف القانون العام الذى يحكم العمل، بل ندرس هذا التفرد، كما أننا فى الدراسات الأدبية يهمنى كلُّ من الظاهر

والباطن، فالباطن وحده مجرد ولا لون له، وهو يعطينا صورة ناقصة ومشوهة، مثلما أن الظاهر وحده خادع، والتفصيلات المحسوسة وحدها مضلّة.

وإذا كان ليفي شتراوس يُخضع الأساطير لقوالبه المطلقة ونماذجه الرياضية، فإن النقد الأدبي البنيوي يقوم بعملية مماثلة، حين يتناول الأعمال الأدبية، إذ يقوم الناقد البنيوي بعملية تبسيط النص الأدبي، ويستبعد التفصيلات المثيرة للأعصاب وللجدل (بالمعنى الفلسفي). ومما لا شك فيه أنه لا يمكن إدراك الواقع دون تبسيط، ولكن لا يعقل أيضاً أن نبسط الواقع إلى أن نصل إلى الهياكل العظيمة التي لا تتغير، لأننا بذلك نكون قد أفقدنا النص حياته وخصوصيته. ويمكننا أن نوضح هذه النقطة بدراسة حديثين نبويين شريفيين عن علاقة الإنسان بالحيوان (أو عن علاقة الإنسان بالطبيعة).. قال رسول الله - صلى الله عليه وسلم -: «عذبت امرأة في هرة، حبستها حتى ماتت فدخلت فيها النار، فلا هي أطعمتها وسقتهها إذ هي حبستها، ولا هي تركتها تأكل من خشاش الأرض». أما الحديث الثاني فهو قول رسول الله - صلى الله عليه وسلم -: «بينما رجل يمشى، فاشتد عليه العطش، فنزل بئراً فشرب منها ثم خرج، فإذا هو بكلب يلهث، يأكل الثرى من العطش، فقال: لقد بلغ هذا مثل الذي بلغ مني، فملأ خُفَّهُ ثم أمسكه بفيه، فسقى الكلب، وشكر الله له، فغفر له. قالوا: يا رسول الله، وإن لنا في البهائم أجراً؟ فقال: في كل ذات كبد رطبة أجر» (أى كل حي من الحيوان والطير وغيرهما).

لو حاولنا تطبيق النموذج البنيوي، الذي يحاول تجريد البنية الكامنة وحسب، فإننا سنصل إلى العناصر التالية:

امرأة - قط - جوع - زيادة الجوع - موت - جهنم.

رجل - كلب - عطش - سُقيا - حياة - جنة.

إنسان - حيوان - غياب - فعل - نتيجة مادية - نتيجة روحية.

فاعل - مفعول - فعل - نتيجة.

سبب - نتيجة.

ويمكنني الحديث عن التعارضات الثنائية بين الحديث الشريف الأول والثاني (وأفعل أحياناً شيئاً من هذا مع أطفالى وطالباتى، لطرافة هذا التدريب وجِدَّتُهُ)، أو عن بنية الفعل

والفاعل (أوربما المضاف والمضاف إليه أو الكناية، على أساس أن علاقة السبب بالنتيجة علاقة تجاور)، وهذه نتائج لها طرفتها بل وأهميتها، ولكننى لو توقفت عند هذه النتائج ولم أزد، فإننى أكون كمن يلعب لعبة مدهشة (وأكون مثل «ميت بن عسان»، الذى لا يحل ولا يستوعب!)، ولكن النموذج البنيوى يفرض هذا على المحلل، خصوصاً إذا تبيننا وجهة النظر البنيوية، القائلة بأن اللغة هى التى تتكلم من خلال الإنسان، وأن الذات الإنسانية (الواعية) ليست إلا جزءاً من بناء شامخ يتحرك من خلالها، وما الذات سوى مجرد حامل ترتكز عليه البنية أو البنيات^(١). (يتنبأ فوكوه باختفاء ظاهرة الإنسان كلية؛ لأنها ظاهرة غير ذات بال، بل إنها نوع من أنواع التصدع فى النسق الكونى الطبيعى، وهو يهاجم سارتر؛ لأنه يدافع عن الواقع الإنسانى التاريخى. ويتحدث التوسير عن تاريخ يتحرك دون ذات تاريخية فاعلة^(٢).) كل شيء مبنى للمجهول - إن أردنا استخدام مصطلح بنيوى).

وحيثما يتكلم النموذج مستقلاً عن الذات الواعية، فإنه يطرح علينا الأسئلة التى يريدنا هو، لا الأسئلة التى نود أن نطرحها نحن على أنفسنا وعلى غيرنا وعليه، ولذا فإننا إذا نظرنا إلى الحديثين الشريفين السابقين، ونغضنا عن أنفسنا النموذج، فإن سؤالنا - بوصفنا مسلمين - يكون عن علاقة المسلم بالطبيعة وبالكون، أما بوصفنا نقاداً أدبيين فإننا نقاءل: لِمَ المرأة والهرة، والرجل والكلب؟ ولم الربط بين السُّفها والجنة والجوع وجهنم؟ بل إننا ننظر إلى بقية الحديثين الشريفين لتكتمل الصورة؛ فالحديث عن الهرة يتصل بامكانة إطلاق سراحها كى ترعى فى خِشاش الأرض، فعلى الرغم من أن الحديث فى بنته المجردة ينتهى فى جهنم، فإنه فى نصه ينتهى فى الهواء المطلق. والحديث عن الرجل والكلب ينتهى إلى الجنة من ناحية البنية، ولكنه فى النص المتعين ينتهى بتوجيه جماعة المسلمين سؤالاً إلى الرسول، فى دهشة لعلمهم بإنسانية الإسلام، عما إذا كان لنا فى الهائم أجر، فتأتيهم كلمات الرسول حاسمة مطمئنة. والحديث الأول قصصى، أما الحديث الثانى فيبدأ بشكل قصصى، ثم تتسلل عناصر الدراما داخل القصة، ثم ينتهى الحديث بشكل درامى مباشر بالحوار بين المسلمين والرسول.

كل هذه العناصر العامة الفنية والأخلاقية يهملها النموذج البنيوى، وقدماً قال بلوتارخ: حينما تطفأ الشموع فكل النساء جميلات. وهذا حق، ولكنه أيضاً باطل، والمسألة تتوقف على المستوى الذى يتعامل به المرء مع الحقائق والنساء، فقول بلوتارخ حق فى بعض الوقت وحسب، وفى بقية الأوقات تصبح الشموع مهمة، بل وفى غاية الأهمية، وحينما كان الملك على

فراش الموت، فى قصة لأناتول فرانس، وطلب من كبير العلماء أن يلخص له التاريخ والفلسفة وكل المعرفة، تفضل هذا شاكرًا بإعطائه المبدأ البنيوي الكامن فى تجارب الإنسان والإنسانية: «لقد ولدوا ثم تعذبوا ثم ماتوا». وقد صدق كبير العلماء ولا شك، بل يمكننا أن نحول هذا القول إلى جدول يشبه الجداول البنيوية الرهيبة:

ولادة - عذاب - موت

ثم نضم العذاب والموت فى اصطلاح واحد «سالب»، والولادة نرسم لها بموجب، فتصبح البنية الأساسية كما يلى: (+ -).

تصبح البنية إذن هى الصمت، ولكن كبير العلماء يعرف - ونحن أيضًا نعرف - أنه حينما يكون الملك على فراش الموت فليس هناك متسع من الوقت، الدلالات المستقاة من الصمت أكثر من تلك التى تُستفاد من اللغة والكلام، وإلا فماذا بوسعنا أن نفعل أمام الزائر الأخير، أمام هذا الشيء الذى يأتى للفقير والشاة؟ إن كل التفاصيل تبهت، بل وتحتفى وتتحدد من كل شيء، ونصل إلى الحد الأدنى الذى لا خلاف عليه، ولكن بين الولادة والموت مشوارًا طويلًا وعذابات متنوعة، وأفراحًا لا حصر لها ولا حد.

فى كثير من الأحيان يفرض النموذج البنيوي على المؤلف لغة وأسئلته، فتحاول أن تصل إلى البنى المجردة للأعمال الأدبية، فتشير إلى أن قصة سندباد تنبع هذا النظام الرحيل - التصعيد - العودة.

وتعقد مقارنة بين رحلة سندباد والقصص الشعبى على النحو التالى

رحلة سندباد: فقدان للتوازن + توازن + فقدان للتوازن.

القصة الشعبية: توازن + فقدان للتوازن + توازن.

وقد أشرنا من قبل إلى الخط القصصى الأساسى، الذى استخلصته من القصة الإطارية لألف ليلة وليلة، وهى تهتم كثيرًا بقضايا مثل علاقة القصة بالقاص والقصص بالقصة، وفى حديثها عن السندباد تقول: إن خصوصيته تنبع من امتزاج القاص ببطل القصة، وهذا هو جوهر ألف ليلة وليلة، قابلية كل من الحياة والقصة لتبادل مواقعهما، وتؤكد فى مكان آخر من

الدراسة أن خصوصية سندباد تنبع من أنه القوة المحركة وراء الأحداث في القصة؛ فإندواجيته داخلية، والتوتر الحقيقي ليس بين الإنسان والطبيعة أو الفرد والمجتمع، بل هو في الوحدة المنشطرة.

ومن الواضح أنها تدير طهرها لكلية النصوص المتعينة، وتقنع بالبحث عن مجردات، وأقل مجردات^(٣). لأنها تتجاهل كثيراً من التفاصيل في النص، حتى تصل إلى قوانين عامة، يمكنها عن طريقها تصنيف القصص، واستخلاص البناء الكامن يساعد -ولا شك- على هذه العنية. لأننا لو بقينا على مستوى المضمون أو الشخصيات أو البناء الظاهر، فإننا نخفق في مقصدنا، ولكن عملية التصنيف في العلوم الطبيعية غيرها في الأدب، فتصنيف العمل الأدبي عملية تمهيدية، لا بد أن نترجم نفسها إلى عمل نقدي ينير النص نفسه.

ولعل المؤلفة لو نغضت عن نفسها النودج السيئ، لربما اكتشفت أن قصة سندباد هي حقاً قصة الصراع بين الإنسان والطبيعة، وبين الإنسان والمجتمع، بل إنها -هي نفسها- تطمح إلى هذا حين تقول إنها قصة التعارض بين البحر المروع والأرض الراسخة، وبين المحنول والمألوف. ولطرحنا على النص الأسئلة التي نهما نحن نضعها عينا بعين في القرن الحادي والعشرين، ولا بأس من أن نحبب أحياناً الأسئلة التي طرحها النص علينا كبنية قصصية مجردة مطلقة.

تبدأ حكاية البحار المسمى بالسندباد، سندباد آخر، هو السندباد الحمال، يسكو من وضعه الطبقي:

أصبحت في تعبٍ زائدٍ
أمرى عجيبٌ وقد زاد حملي
غيري سعيد بلا شِقْوَةٍ
ما حمل الدهرُ يوماً كحملي

ثم يدعوه السندباد البحري إلى منزله، ويقول له: «إني ما وصلت إلى هذه السعادة وهذا المكان إلا بعد تعب شديد ومشقة عظيمة وأهوال كثيرة، وكم قاسيت في الزمن الأول من التعب والنصب». ومعنى هذا أنه يحاول تهدئة حرارة الصراع الطبقي المتصاعدة، ثم يقص عليه قصة

أسفاره السبعة، فالصراع الطبقي موجود في القصة، حتى وإن لم ينضو تحت أية بنية قصصية معروفة لدينا.

أما الصراع بين الإنسان والطبيعة فيطالعنا في الحكاية الخامسة: «وعند تلك الساقية شيخ جالس مليح، وذلك الشيخ مؤتزر بإزار من ورق الأشجار». وهو يطلب من السندباد أن ينقله من مكانه، وحينما يحمله سندباد على كتفيه لينقله يرفض الشيخ أن ينزل، ثم يستعبد سندباد، الذي يكتشف أن رجُلَ العجوز مثل «جلد الجاموس في السواد والخشونة». إن «شيخ البحر» (ويا لها من تسمية رهيبة، تجمع بين عنصرين متناقضين كل التناقض) على ما يبدو عنصر من عناصر الطبيعة، أو لعله إنسان لم يصل بعد إلى المرحلة الإنسانية الكاملة، ومن ثمَّ لم يستطع سندباد أن يهزمه إلا عن طريق فعل إنسانى واع، وذلك حين حوّل عنصرًا من عناصر الطبيعة (شجرة العنب) إلى نتاج حضارى (الخمير). ويمكن أن نثير قضية الزمن هنا أيضًا، فالعنب ينتقل من حالة الطبيعة إلى حالة الحضارة عبر الزمن، أى أنه فعل دياكرونى متعاقب تاريخى، ومن المدهش حقًا أن الدكتور فريال غزول -وهى صاحبة وجدان سياسى ثورى- تسقط هذه العناصر من اعتبارها فى قراءتها لقصة السندباد، ولكن النمودج بحدوده الضيقة هو المسئول عن هذا.

وقد وجد بعض الطلبة (فى أثناء ثورة مايو ١٩٦٨م فى فرنسا) كثيرًا من مواطن الشبه بين الفلسفة البنيوية من جهة، والجامعات الفرنسية من جهة أخرى، فالبنيوية لغة مكتفية بذاتها، خالية من الأهداف والمعنى، وكذا الدراسة الأكاديمية فى الجامعات الفرنسية قد أصبحت هى كذلك شفرة محضة مستقلة، لا يمكن للطالب أن يسهم فيها، «إذ أن كل شئ قد تم تقريره»^(٤)، للسبب ونفسه يصعب إقحام الصراع الطبقي والصراع بين الإنسان والطبيعة على نمودج تحليلى له لغته المستقلة بذاتها، كما أنه يهتم أساسًا بقوانين القص وبأدبية الأدب.

ولكن مع هذا قامت المؤلفة بتصنيف القصة الإطارية فى ألف ليلة وليلة، متبعة منهجًا يتخلص من النزعة التجريدية البنيوية الحادة، وفى الفصل الرابع من دراستها تتناول قصة عمر النعمان، التى ترى المؤلفة أنها تنتمى إلى النوع الأدبى المسمى «السيرة»، وتلخص المؤلفة السمات الأساسية للسيرة، فترى أن بطل هذا النوع الأدبى عادةً ما يكون رجلاً له هدف يحاول تحقيقه، على الرغم من كل الصعوبات والعقبات، وأنه شخصية بطولية لها مكانة رفيعة، وإن

الريشة نفسها هي التحريد ويدعو أنها احتار الص الذي تعامل معه بحيث لا يمكن طويته
لأريحا. لأن من مستحيل أن نجد بشكل مائة الريشة التي كتب فيها النص
ويجب ملاحظة المرة أو الأخرى أن يكون الرمال خالية. خاصة في الريشة. فالريشات الطرية
- من ريشة مندياد - يوصف بأنها وسيلة غير ريشة للتعبير إلى أنها وسيلة لا تتركها القارية
لأريشة محددة

ولكن هل يمكن حقاً أن يدرس النص بعد تصفله من الزمان ؟ وهل يمكن دراسة سنة أعمال بحيث محفوظ - مثلاً - دون معرفة المحسوس المصري ؟ الإجابة عن هذا السؤال تكمن بالإيجاب لو كان الحديث عن السنة الحرة، ولكن عندما يكون الموضوع الدراسة هو خصوصية النص، فإن الحديث سيكون بالنسبة إلى دراسة أصل العمل مسألة نقدية مهمة، وليس مجرد منبع غشوق تشبه المستشرقين ونموذج جميع الأشكال الهندسية، فالمسألة عندنا كانت ألف ليلة وليلة كُتبت في القديرة أم في المسنة في الهند أم في بلاد العرب أم هو من الأسرة التي يمكن أن بعد أسرة اليهودية، وتكتبها مع هذا أساساً لهذه النص على أن لم يكن كذا، وفي شهادته لأب ديه من الواقع عدم وأيضاً الخاص ولا يتغير أو يصل إلى النص لأن سراج عليه الأسئلة الأسرة خاصة إلا مع هذه الأسرة اليهودية، إن كانت يمكن أن نفهم هذه الخاص أو محسوسة من الحديث من النص بل إن بعض الأسئلة اليهودية يسمع لأسرة نقدية في كثير من الحالات، فحينئذ يطمح الدكتور الدكتور ليداء قصة أخرى من خلال أسرار عقدة أوديب، فإنه يشرح لأسرة اليهودية ولكن إجاباتها لأسرة، إن شاء الله تعالى وأنه وشخصياتها تصح لها، ونحسب بعض هذه أسئلة من خلال الإطاحة والتحرير، إن شاء الله تعالى، فهل دأوسه هو مجرد محب للتعرف بالظروف أم يستعد؟ وهل يمكن وصفه بكونه على أنه عكس الذات المستندة، يوصفه الذات المستندة المتوارث الأممي، أم أنه بعد من رؤية جديدة للكون، تنطلق عليها الآن اصطلاح - تاريخية - هي رؤية الإنسان بوصفه كائنًا إمبرياليًا منتشرًا، يهزم الصيغة والإحريين إلى أن يهزم - له نفسها ويخطها حدودها - إن إدراكنا الجذور الاجتماعية لهذه الشخصية نستعمل من حيث إلهامها، وسكننا من هذه الفصحة أن نصل إلى رؤية عامة (لازمة) لنشر، إن اللازم والسكون لا معنى لهما دون الزمن والحركة

وإذا انتقلنا إلى اللغة ذاتها، فإننا نكتشف أن أصل الكلمات مهد لعبارة، إلا أن الكلمات لا توجد في إطار علاقتها بالكلمات الأخرى (علاقات التقابل) وحسب، كما يفرض النموذج

السوسيري، بل إنها توجد خارجه أيضا، فكلمة «مكرر» مرتبطة في الوجدان العربي
بمعلقة امرئ القيس، ولذا فإنها حينما تُستخدم حتى في نص حديث، تحتفظ بإيقاعات من
أصلها الجاهلي. وفي اللغة الإنجليزية نجد أن الكلمات ذات الأصل التيبوبوي تختلف في
لأنها العاطفية عن الكلمات ذات الأصل الرومانسي^(٦)، والخلاف هنا لا يرجع إلى النسق
اللغوي، بل إلى النُعد التاريخي (بل والطبقي) للكلمة، وينطبق القانون نفسه على التراكيب
اللغوية ذاتها.

ولحسن حظ الدراسة والقرّاء أن المؤلفة لم تهمل العنصر التاريخي / الزمني كُنّا، فهي في
حديثها عن العريف في الرواية تتحدث عن كلمات وأحداث، تتحدد غرايتها بمقابلتها بما
هو مألوف، ولكنها تستند غرايتها أيضا من شدة استخدامها، ومن تقادمها، كما أنها أحيانا
تشير إلى عناصر زمنية / تاريخية، مثل إشارتها إلى الخرافات العرب في العصور الوسطى
العربية، وهي الفترة التاريخية التي كتب فيها ألف ليلة وليلة. وتبين المؤلفة أن الجغرافيين
العرب قسموا العالم إلى سبع مناطق، ومن ثم سجدت الرحلات التي قام بها الاستكشاف تارة
سافر إلى أنحاء العالم، ويصنفها لفصحة الإشارية على أنها «سيرة مضادة» - هذا تصنيف يفتقر
على عنصر زمني غير مباشر لأن الاصطلاح يعبر عن سيرة تاريخية ظهرت فيها السيرة، ثم هناك
بطور زمني (واجتماعي) مفرص أدى إلى ظهور السيرة المضادة بوصفها رد فعل (فالسيرة
المضادة تنتمي إلى التراث الشعبي، الذي يختلف جذريا عن الطبقة من التراث الكلاسيكي)

ولكن مثل هذه الإشارات تحمل هي الاستثناء، إذ إن الدراسة التي من أدبيات بلحة أساسا
إلى إنكار الزمان، ولو أن الكاتبة التفتت إلى قصة الأصول التاريخية والحلقة الاجتماعية،
لأمكنها أن تضيء بعدا جديدا على النتائج التي توصلت إليها، وعلى التصنيفات الجديدة التي
تقدمها، ولا شك أن من شأن مثل هذا البعد أن يزيد من عمق الدراسة ومن إنسانيتها، ومن
حدوها النقدية والأخلاقية.

وقد ذكرت المؤلفة في مقدمتها أن اللغة الشارحة أو المصطلحات التي ستستخدمها في
وصف النص مستقاة من علمي النحو والبلاغة، وأن النموذج اللغوي والبلاغي هو النموذج
التحليلي الذي تبنته، وهي بهذا تتبع إحدى مقولات البنيوية التي تنظر إلى كل مؤسسات
الجنس (علاقة القرابة الأساطير الطهي... إلخ)، على أنها لغات مختلفة ظاهريا، ولكن يتضح
- بعد التحليل - أن لها البنية نفسها، وأن علاقة عناصر كل لغة بعضها ببعض تشبه علاقة

العناصر النوعية المختلفة بعضها البعض الآخر، ففي علاقات القراءة - على سبيل المثال - يكون الأفراد مثل كتبهم، وعلاقات السائل مثل فوائده السحر، وتسمى علاقات القراءة والأسامير بالسميات المتعارضة^(١) (وهذه هي السمة الأساسية لتمام اللغة) ويسود أن النموذج النوعي قد احتدب السويين، لأن ضم اللغة - كما يقال - قد تخطى الحاجر الفاصل بين العلوم الإنسانية والصعبة، ولأن النموذج النوعي يقرب إلى حد كبير من الرؤية السوية للبناء، على أنه كل متكامل مكفٍ بنفسه (يرى فوكو أن ظهور اللغة إنما يتم على أشلاء الذات، فالذات قد بسست في السمتار لغة إلى دال ومساؤل، فوجود الذات الإنسانية المستقلة ثم بسست تهيئ الساتعة، ويستبعد اللغة وحدها أو واحدتها باختلاف هذه الذات)^(٢)

وليس النموذج السلافي هذا أيضا يعبر عن الرغبة السوية في الوصول إلى أغنى درجات التفخيم، وعلى الرغبة في التخلص من الرمال، وكما هو معروف، يستلزم أساس اللغة والكلام، فاللغة هي النسق النوعي العام، أما الكلام فهو أحد تفرعاته من مادته كلها، وما يهم العالم اللغوي هو اللغة إلى النسق العام الخارج عن السمتار في الكلام، وليس الكلام الذي يتحقق عبر اليمين سبيل سلافي في معانيه، والدراسة التي يعود إليها - واختصاصها بقوانين السرد، وعلاقات الفحص بخصلة وما شابه ذلك من مسائل نظرية - إنما تطول إلى تركيز على اللغة الأدبية العامة دون الكلام أو الجنس النوعي، على أساس أن اللغة هي نوعها من النسق الكلي، ولكنها في دراساتها لا تتناول إلا السمة بولم يتكلموا بقدر من التمهيد بالنقد، ويهتم بالخاص أكثر من اهتمامها العام، ونحن نعرف أن اللغة هي لغة الأمت، فكلما أن الأنوار هي مادة الرسم، ولكنها لا تتكلم إلى حال أن تتسوى بين اللغة والأمت أو بين اللسان والرسم، فالعمل الأدبي يستل في عدة مجالات، وما السمتار النوعي بسبيل وأحد جوانبه فلهذا فمن أن النسق النوعي قد يكون له دلالة أدبية وقد لا يكون.

ولعل نيتي المؤلفة النموذج النوعي / السلافي هو المسئول عن وضعها لحايات السمتار - أو ما يعود به من أسفاره - على أنه - سلسلة من التحايات البلاغية - (الساعة والعريف والمجاز الطريف). ثم تحاول المؤلفة أن تدلل على مغزيتها هذه باستشهادات من النص نفسه، فقصة الرُح (هذا الضائر الخرافي الصخم) هو ممتلئ على المائعة، أما أنواع الحوايات العريضة التي يصفها (سمكة لها وجه بومة) فهي أمثلة له العريف، ثم تسأل - محار العريف - إلى يتسم بأن طرفيه بعيدان كل البعد الواحد منهما عن الآخر (تسببه الرجل بالثلسكوب)، ولكن

الكاتب مع هذا يحاول المزج بينهما، وهذا الضرب من المجاز «يمتاز بالغرابية والجدة وشيء من الحديقة الفنية والافتنان والإبداع»^(٩)، وتشير المؤلفة إلى أن هناك مثليين لهذا النوع من المجاز في قصة سندباد، أحدهما يتحقق في العمل القسري (حيث يستعبد شيخ البحر السندباد)، والثاني يتمثل في الحضارة المفروضة قسراً (حينما يكتشف سندباد في إحدى رحلاته أنه سيُدفن حياً مع زوجته التي ماتت).

وتقوم المؤلفة بالبحث في النص (الذي عرضنا له من قبل على نحو سريع) عن الثنائيات المتعارضة، وعن تماثل القصص والصور البلاغية، فتلوي عنق النص، بل رؤيتها له، لتضعها في إطار يتسع لا للنص ولا للرؤية، فليس مما يفيد كثيراً معرفة أن طائر الرُّخ الضخم مثل من أمثلة الغريب، وربما كان من المفيد لوربطت المؤلفة هذا الطائر بالتصور الأدبي (وغير الأدبي) العربي للطواهر الخارقة، كما أنني لم أنجح حتى الآن في الوقوف على العلاقة بين قصة السندباد، وشيخ البحر، والمجاز الطريف. إن «العمل القسري» و«الحضارة المفروضة قسراً» هما محاولة لشد وثاق السندباد بهذا المصطلح.

وقد يفيد النموذج اللغوي / البلاغي في مجال دراسة الأساطير والحكايات الشعبية، ولكننا لو تركنا هذا المجال واتجهنا إلى الأعمال الأدبية الحديثة، فإن هذا النموذج يصبح ضيقاً إلى أقصى حد، وعلى سبيل المثال، فإن المؤلفة في حديثها عن قصة التاجر والعفريت تتحدث عن الموضوع الدال^(١٠) (الموتيف) الخاص بالتبادل، وتشير إلى أنه يشكل مركز مسرحية تاجر البندقية أو جواهرها، وقد يكون أصل بنية التبادل «في نهاية الأمر» - على حد التعبير الماركسي - لغوياً أو فلكلورياً، ولكننا لسنا «في نهاية الأمر»، ولذا اختلط الأمر عليها، ولو عدنا لبنية المسرحية إلى نوع واحد من التبادل، أو إلى فكرة التبادل بشكل مجرد لاختلط الأمر علينا أيضاً، وهذا مثال آخر على ضرورة الاحتفاظ بالمستوى التعميمي المناسب، ودرجة التجريد الملائمة.

إن المؤلفة في تناولها قصة السندباد لم تُلَقْ على النص كثيراً من الأسئلة، ففي محاولتها تفسير بناء القصة (ربما أملاً في الوصول إلى بناء العقل البشري) لم تلتفت إلى أهمية التوصل إلى بعض الأبنية العربية الكامنة؛ هل التكرار في ألف ليلة وليلة هو ظاهرة لغوية، مرتبطة بأدب اللغة، وأية لغة؟ أم أنها ظاهرة مرتبطة برؤية عربية إسلامية للكون مثلاً؟ (تشير هي نفسها عرضاً إلى أن التكرار هو محاولة للقضاء على الزمان) وهل ثمة تماثل بين هذا العمل وبنية الأعمال الأدبية العربية الأخرى؟ وأنا هنا لا أدعو إلى شوفينية أدبية، بل أطالب بأن

أطرح على النص الأسئلة التي تهمني، وفي نهاية الأمر لا يمكننا أن نصل إلى المجردات والمطلقات دون أن نفهم الجرتبات، ولا يمكن أن أفهم العقل البشري دون أن أفهم عقلى أنا.

ومما له دلالة في هذا السياق أن الحديث البنيوي عن اللغة لا يفرّق بين لغة وأخرى، بل يتحدث عن ظاهرة اللغة بشكل عام، ولكن إذا كان ثمة تماثل بين الأبنية، أليس من المتوقع - حسب هذا المنطق - أن نجد تماثلاً بين اللغة العربية والأعمال الأدبية المكتوبة بها؟

ومع هذا فالمؤلفة - في كثير من الأحيان - لا نقنع بالنموذج اللغوي الثلاثي الذي قرص عليها حدوده، فهي في دراستها قصة سندباد تعقد المقارنة التي أشرنا إليها بينه وبين حي من يقطان، ولا يمكن الربط بين هذه المقارنة وبين أي شيء في علم اللغة وهي حين نسبته قصة سندباد وخلفيتها بجلسات التحليل النفسي (على عكس قصة شهرزاد التي نشه الاحتفالات الشامانية، التي تهدف إلى تحقيق الشفاء عن طريق السحر)، فإنها تقوم بما قام به الدكتور شكري عياد في دراسته أن تترك النص لفهمه، وأن نجعله نعرفه.

ولعل التزامها بالنموذج اللغوي هو الذي يفرض عليها استخدام مصطلح مثل « الشفرة »، وحسب التصور البنيوي، يترجم كل مجتمع نحريته إلى شفرات مختلفة، ويمكن الوصول إلى شفرة من خلال معرفة شفرة أخرى، ولكن على الرغم من أن المؤلفة تستخدم هذا المصطلح في الفصل الثالث، فإنها لا تخضع كلية له أو بصموديه الفلسفي، وبغداد دراسة جدية مقارنة للقصة الإطارية، ويبدأ الفصل ببحث المؤلفة البنيوي عما نسميه بالماتر (الذي يشبهه بسب القصيد)، وهو الوحدة التي يُبنى حولها النص من الناحية الدلالية والأساسية، ثم تحدثت عن القصيد وبناءه على النحو التالي.

الجرح الداخلي - الحديث الذي يؤدي إلى الخلاص.

وهذا الشيء الجوهرى يعبر عن نفسه من خلال ثلاث شفرات؛ أما الأولى فهي الشفرة الجنسية (وهي أهم الشفرات كما ترى المؤلفة)، وتضم هذه الشفرة مجموعة الصور والأحداث، التي لها علاقة بالجمال الجنسي في شكله الاجتماعي والطبيعي، وثمة علاقات كثيرة متشابكة تتبع هذه الشفرة، أهمها مثلث الزوجة (الخائنة) والعشيق (شهریار وزوجته والعبد الأسود الذي يضاجعها).

وعلاقة الزوجة والعشيق في القصة علاقة عقيم، تحطم الزوج والزوجة والعشيق، بل وتحطم

شخصيات أخرى لا علاقة لها بهذا الزوج أو هذا العشيق. أما المثلث الآخر فهو الزوج والزوجة (المخلصة) شهرزاد والأطفال، وعلاقة الزوج بالزوجة المخلصة علاقة خصبة.

أما الشفرة الثانية فهي الشفرة البلاغية، وهي الاستخدام المنظم للسرد، والإشارة إلى اللغة في القصة، وشهرزاد تنقذ حياتها عن طريق القصص. «أنا أسرد القصص إذن أنا موجود»^(١١). ويكتب لشهرزاد الخلاص لأنها موهوبة من الناحية البلاغية، تقص على الملك القصص التي تُسرّي عنه. ثم تربط المؤلفة بين الشفرة الأولى والشفرة الثانية، وترى أن خصوبة شهرزاد خصوبة فيزيقية وبلاغية. أما الشفرة الثالثة فهي الشفرة الرقمية، وهي استخدام الأرقام كرموز. ثم تحاول المؤلفة أن تربط بين الشفرة الرقمية والشفرتين الأخريين، فتقول: إن الشفرة الرقمية تبدأ بثنائية «واحد مشطور» (لعله زواج شهرزاد الأول) وتنتهي بالواحد، لقد بدأت العملية بانسطار «واحد»، ثم علاجه من خلال مفهوم العد اللانهائي، الذي يتضمن نوعاً من أنواع الخصوبة، ومن الإنتاج الدائم، وبذا تلتقي الشفرة الرقمية مع الشفرتين الأخريين، لتؤكد جميعاً رسالة واحدة عن الزمان.

ومن الواضح أن الناقدة هنا قرأت القصة الإطارية بدكاء شديد، وصفت عناصرها وأظهرت العلاقة بينها، وقد وفقت في الربط بين الشفرة الجسدية والبلاغية، وبدلت جهداً كبيراً لربطهما بالشفرة الثالثة.

وبعد، فكما قلت في البداية، إن هذا عمل يعنى مهم وحلاق، إن شاء الله، بلقى الكثير من الاضواء على ألف ليلة وليلة، ولعل إسهام المؤلفة الأساسي يتلخص في أنها قامت بتصنيف هذا العمل المهم، وفي إعطائنا ما يشبه الخريطة للتعامل معه، في مجموعته وفي حركته.

وإذا كنا لم نتفق معها في منطلقاتها الفلسفية، أو مع طريقته في التصنيف، فإنها تعتبر ولا شك من أوائل المفكرين والنقاد الأدبيين الذين نجحوا في فرض شكل على هذا العمل المركب المراوغ (ولعل القارئ لو عاد إلى المؤلفات المماثلة التي حاولت تصنيف هذا العمل من منظور المضمون وحسب، أو من منظور شكلي سطحي لعرف مدى الفوضى السائدة).

ومن أهم إنجازات المؤلفة، أنها بينت أن القصة الإطارية ليست مجرد إطار آلي. يصم القصص التي ترويها شهرزاد، بل هي بمثابة المرشح الذي يترك أثره على القصص كلها، وقد تختلف هذه القصص في موضوعها، ولكنها على مستوى البنية تشبه القصة الإطارية أو أجزاء

منها، وقد أشرنا من قبل إلى أنها بينت علاقة «سيرة» عمر النعمان بالقصة الإطارية، التي وصفتها «بالسيرة المضادة»، كما بينت أن قصص الحيوان هي تكرار للقصة الإطارية، وأن لرحلة شهريار وأخيه صدى في رحلات السندباد، وأن ثمة علاقة تشابه في الموضوع وتقارب في البناء بين القصة الإطارية وقصة السندباد، أما قصص العفاريت فعلاقتها بالقصة الإطارية هي أيضاً علاقة تشابه، ولكنه تشابه يكاد يصل إلى حد التماثل، فقصة التاجر والعفاريت (الذي يقتل ابن العفريت حينما يرمى نواة البلح) تشبه القصة الإطارية وبناءها (صدع يتطلب القصص). وفي كلتا الحالتين يحل سرد الحكايات محل القصص، إذ تحكى شهريار لشهريار القصص، ويتطوع ثلاثة شيوخ بأن يقص كل منهم قصته للعفريت. وبهذا بينت الناقدة أن الإطار القصصى الخارجى ليس مجرد تكاة، وأن قصص ألف ليلة وليلة تشكل مجموعات من القصص، تجمعها سمات مشتركة، وتربط بين بعضها البعض روابط وثيقة ظاهرة وكامنة، وترتبط جميعها بالقصة الإطارية.

وقد نجحت المؤلفة أيضاً في أن تربط بين ألف ليلة وليلة والتراث القصصى الشعبى العالمى، وهذا إنجاز ليس بالهين، أعنى أن نصنف النص فى إطار حضارة ما وانطلاقاً من معطياتها، وأن نصنفه - فى الوقت نفسه - خارج إطار هذه الحضارة، وفى سياق الإنسانية العالمى.

إن هذا العمل النقدى الرائد يتصف بما يتصف به كل الأعمال الجسورة الرائدة، من إمعان فى التجريد أحياناً، وتبسيط شديد أحياناً أخرى، ولعل هذا يفسر اعتمادها على النموذج والمصطلح البنيوى، فكل كاتب رائد يحتاج إلى أرض راسخة، وبقطة ثابتة، ينطلق منها ويعود إليها، وإلا ماتت الأرض تحت قدميه، وحلّق ولم يتمكن من الهبوط. ولعل المؤلفة بعد أن حققت هذا الإنجاز العظيم، استطاعت أن تناقش مع نفسها مدى جدوى الإطار البنيوى، وأنا هنا لا أنكر قيمة المنهج البنيوى كأداة، بل أناقش جدواه كإطار فلسفى، وكمناطق فقد فرض عليها حدوداً، وجعلها تستبعد كثيراً من العناصر والقضايا والأسئلة والمجالات، ولعل بصيرتها النقدية الثاقبة هي التي جعلتها تتخلص - على مستوى الممارسة - من قبضة الإطار والمصطلح البنيوى. ومن المهم أن نشير إلى أن السيدة المؤلفة كتبت مقالاً لمجلة فصول^(١٢)، أفادت فيه ولا شك من المنظور البنيوى، ولكنها تناولت فيه كثيراً من القضايا التي يستبعد النقد البنيوى واستخدمت مصطلحاً «إنسانياً» واسعاً، يختلف فى

دلالاته ومنطقاته عن المصطلح البنيوي، لقد تولت في هذا المقال طرح الأسئلة ومحاورة النص، ولم تدع هذا النموذج أو ذاك يفرض عليها الأسئلة أو الأجوبة.

وأخيراً أرى أن من واجب المؤلفة أن تنقل هذا المؤلف إلى اللغة العربية، أو ربما تعيد كتابته باللغة العربية (فرسالة دكتوراه بالإنجليزية عن ألف ليلة وليلة تفترض قارئاً يختلف عن قارئ كتاب باللغة العربية عن الموضوع نفسه)، وأعتقد أنها لو فعلت فسيبدأ كتابها حواراً خصباً، يتعلق بهذا العمل التراثي المهم، وبكثير من القضايا النقدية بوجه عام.



يمكن للفارئ الذي يود أن يتم ببعض المصطلحات والمفاهيم السبوية المستعملة في هذا المقال أن يعود إلى أعداد مجلة فصول، خصوصاً عند يناير ١٩٨١م، وإلى كتاب الدكتور صلاح فضل نظرية السبوية في الفكر الأدبي، وكتاب الدكتور زكريا إبراهيم متكنه السبوية.

(١) زكريا إبراهيم: ص ٢٥.

(٢) المرجع نفسه.

(٣) يربط الدكتور سكري عباد في مقاله القيم والمهد «موقف من السبوية» (فصول يناير ١٩٨١م) بين السرعة التجريدية في السبوية والآداب العربية الحديثة.

(٤) زكريا إبراهيم: المرجع نفسه، ص ١٦٠.

(٥) سكري عباد: النظر في الآداب والأساطير (نقدية: دار المعرفة ١٩٩٥م) ص ١٠٢ - ١٠٤.

(٦) جورج واشنطن: الفكر الأدبي المعاصر، ترجمة د. محمد مصطفى بدوي (نقدية: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠م) ص ١٣٨.

(٧) يقر إدموند ليش وهو من كبار علماء السبوية أن فكرة اللاتاليف المعارضة تواجه كثير من التحديت في حفل التعريف، والدراسات الأنثروبولوجية.

Edmund Leach «Anthropological of Language: Animal Categories and Verbal Abuse» in Reader in Comparative Religion, ed. W. Lessa and E. Z. Vogt C.N.Y.: Harper and Row, in 1979, pp. 158-167.

(٨) زكريا إبراهيم: المرجع نفسه، ص ١٦٠.

(٩) محدثي ومهة: معجم مصطلحات الآداب (دار المعرفة ١٩٧٤م).

(١٠) انظر المرجع نفسه.

(١١) يمكننا هنا أن نتوقف لنبحث هذه العبارة «سبوية» فعلى مستوى مستوي سماع صوتي شهريزاد، وعلى مستوى غير مستوي سماع صوتي شهريزاد، وعلى مستوى سماع صوتي شهريزاد، وعلى مستوى سماع صوتي شهريزاد، وعلى مستوى سماع صوتي شهريزاد.

(١٢) «قصائد أقل صمتاً» فصول (يونيو ١٩٨١م).



مؤلفات الدكتور عبد الوهاب المسيرى

١- الأعمال المنشورة باللغة العربية

- نهاية التاريخ: مقدمة لدراسة بنية الفكر الصهيونى (مركز الدراسات السياسية والإستراتيجية بالأهرام، القاهرة ١٩٧٢ م، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٩ م).
- موسوعة المفاهيم والمصطلحات الصهيونية: رؤية نقدية (مركز الدراسات السياسية والإستراتيجية بالأهرام، القاهرة ١٩٧٥ م).
- العنصرية الصهيونية (سلسلة الموسوعة الصغيرة، بغداد ١٩٧٥ م).
- اليهودية والصهيونية وإسرائيل : دراسة فى انتشار وانحسار الرؤية الصهيونية للواقع (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٥ م).
- مختارات من الشعر الرومانتيكى الإنجليزى: النصوص الأساسية وبعض الدراسات التاريخية والنقدية (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٩ م).
- الفردوس الأرضى : دراسات وانطباعات عن الحضارة الأمريكية (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٩ م).
- الأيديولوجية الصهيونية : دراسة حالة فى علم اجتماع المعرفة (جزآن، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، الكويت ١٩٨١ م، طبعة ثانية فى جزء واحد ١٩٨٨ م).
- الغرب والعالم: تأليف كافين رايلى (ترجمة بالاشتراك) (جزآن، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، الكويت ١٩٨٥ م).
- الانتفاضة الفلسطينية والأزمة الصهيونية : دراسة فى الإدراك والكرامة (منظمة التحرير الفلسطينية، تونس ١٩٨٧ م، نشر خاص، القاهرة ١٩٨٨ م، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٠ م).
- افتتاحيات الهادى: تأليف ستيفن سوندايم وجون ويدمان (ترجمة بالاشتراك) (وزارة الإعلام، سلسلة المسرح العالمى، الكويت ١٩٨٨ م).
- الاستعمار الصهيونى وتطبيع الشخصية اليهودية : دراسات فى بعض المفاهيم الصهيونية والممارسات الإسرائيلية (مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ١٩٩٠ م).
- هجرة اليهود السوفييت : منهج فى الرصد وتحليل المعلومات (دار الهلال، كتاب الهلال، القاهرة ١٩٩٠ م).

- الأميرة والشاعر: قصة للأصفال (القاهرة ١٩٩٣ م)
- الجمعيات السرية فى العالم (دار الهلال، كتاب الهلال، القاهرة ١٩٩٣ م)
- إشكالية التحيز: رؤية معرفية ودعوة للاجتهاد (تأليف وخبرير) (حران، المعهد العالى للفكر الإسلامى، القاهرة ١٩٩٣ م، حران، وأمنصر ١٩٩٦ م، سعة آخراء، القاهرة ١٩٩٨ م)
- أسرار العقل الصهيونى (دار الحسام، القاهرة ١٩٩٦ م)
- الصهيونية والنازية ونهاية التاريخ: رؤية حضارية جديدة (دار الشروق، القاهرة ١٩٩٨، ١٩٩٩، ٢٠٠١ م).
- من هو اليهودى؟ (دار الشروق، القاهرة ١٩٩٩، ٢٠٠١ م)
- موسوعة تاريخ الصهيونية (ثلاثة أجزاء، دار الحسام، القاهرة ١٩٩٩ م)
- اليهود فى عقل هؤلاء (دار المعارف، سلسلة آخراء، القاهرة ١٩٩٩ م)
- اليد الخفية: دراسة فى الحركات اليهودية، الهدامة والسرية (دار الشروق، القاهرة ١٩٩٩ م، البيت العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٠ م، دار الشروق ٢٠٠١ م)
- موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية (تأليف مجموعة من العلماء، دار الشروق، القاهرة ١٩٩٩ م).
- فكر حركة الاستنارة وتناقضاته (دار سبعة محاور، القاهرة ١٩٩٩ م)
- قضية المرأة بين التحرر والتمركز حول الأنثى (دار سبعة محاور، القاهرة ١٩٩٩ م)
- نور والذئب الشهير بالمكار: قصة للأصفال (دار الشروق، القاهرة ١٩٩٩ م)
- سندريلا وزينب هانم خاتون قصة للأصفال (دار الشروق، القاهرة ١٩٩٩ م)
- رحلة إلى جزيرة الدويشة قصة للأصفال (دار الشروق، القاهرة ٢٠٠٠ م)
- معركة كبيرة صغيرة، قصة للأصفال (دار الشروق، القاهرة ٢٠٠٠ م)
- سراختفاء الذئب الشهير بالمحترار قصة للأصفال (دار الشروق، القاهرة ٢٠٠٠ م)
- العلمانية تحت المجهر: بالاشتراك مع الدكتور عزيز العطية (دار الفكر، دمشق ٢٠٠٠ م)
- رحلتى الفكرية - فى البذور والجذور والثمر: سيرة غير ذاتية غير موضوعية (الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠٠١ م).
- الأكاذيب الصهيونية من بداية الاستيطان حتى انتفاضة الأقصى (دار المعارف، سلسلة آخراء، القاهرة ٢٠٠١ م).

- الصهيونية والعنف من بداية الاستيطان إلى انتفاضة الأقصى (دار الشروق، القاهرة ٢٠٠١م).
- فلسطينية كانت ولم تزل : الموضوعات الكامنة المتواترة فى شعر المقاومة الفلسطينى (نشر خاص، القاهرة ٢٠٠١م).
- قصة خيالية جداً : قصة للأطفال (دار الشروق، القاهرة ٢٠٠١م).
- العالم من منظور غربى (دار الهلال، كتاب الهلال، القاهرة ٢٠٠١م).
- الجماعات الوظيفية اليهودية: نموذج تفسيري جديد (دار الشروق، القاهرة ٢٠٠١م).
- ما هى النهاية؟ قصة للأطفال بالاشتراك مع الدكتورة جيهان فاروق (دار الشروق، القاهرة ٢٠٠١م).
- قصص سريعة جداً : قصة للأطفال (دار الشروق، القاهرة ٢٠٠١م).
- من الانتفاضة إلى حرب التحرير الفلسطينية : أثر الانتفاضة على الكيان الإسرائيلى (عدة طبعات: القاهرة، دمشق، برلين، نيويورك، نشر إلكترونى، ٢٠٠٢م - حقوق الطبع محفوظة للقراء).
- أغنيات إلى الأشياء الجميلة : ديوان شعر للأطفال (دار الشروق، القاهرة ٢٠٠٢م).
- انهيار إسرائيل من الداخل (دار المعارف، القاهرة ٢٠٠٢م).
- الإنسان والحضارة والنماذج المركبة : دراسات نظرية وتطبيقية (دار الهلال، كتاب الهلال، القاهرة ٢٠٠٢م).
- مقدمة لدراسة الصراع العربى - الإسرائيلى : جذوره ومساره ومستقبله (دار الفكر، دمشق ٢٠٠٢م).
- الفلسفة المادية وتفكيك الإنسان (دار الفكر، دمشق ٢٠٠٢م).
- اللغة والمجاز : بين التوحيد ووحدة الوجود (دار الشروق، القاهرة ٢٠٠٢م).
- العلمانية الجزئية والعلمانية الشاملة (جزآن، دار الشروق، القاهرة ٢٠٠٢م).
- أغانى الخبرة والحيرة والبراءة : سيرة شعرية، شبه ذاتية شبه موضوعية (دار الشروق، القاهرة ٢٠٠٣م).
- الحادثة وما بعد الحادثة : بالاشتراك مع الدكتور فتحى التريكى (دار الفكر، دمشق ٢٠٠٣م).
- الهروتوكولات واليهودية والصهيونية (دار الشروق، القاهرة ٢٠٠٣م).
- الموسوعة الموجزة (مجلدان، دار الشروق، القاهرة ٢٠٠٣م).
- التجانس اليهودى والشخصية اليهودية (كتاب الهلال، دار الهلال ٢٠٠٤م).
- دراسات معرفية فى الحادثة الغربية (مكتبة الشروق الدولية، القاهرة ٢٠٠٦م).
- الصهيونية وخيوط العنكبوت (دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٦م).
- الملاح القديم - طبعة مصورة مزدوجة اللغة (أويكننج / الصحوة، لندن، كاليفورنيا، ٢٠٠٧م).

٢ - الأعمال المنشورة باللغة الإنجليزية

■ A Lover from Palestine and Other Poems

(Palestine Information Office, Washington D.C., 1972)

■ Israel and South Africa: The Progression of a Relationship

(North American, New Brunswick, N.J., 1976; Second Edition 1977; Third Edition, 1980; Arabic Translation, 1980).

■ The Land of Promise: A Critique of Political Zionism

(North American, New Brunswick, N.J., 1977; Arabic Translation 1981).

■ Three Studies in English Literature

(North American, New Brunswick, N.J., 1979).

■ The Palestinian Wedding: A Bilingual Anthology of Contemporary Palestinian Resistance Poetry

(Three Continents Press, Washington D.C., 1983).

■ A Land of Stone and Thyme: Palestinian Short Stories

(Co-editor) (Quartet, London, 1996).

■ Epistemological Bias

(International Institute of Islamic Thought, London, 2006).



٣ - الأعمال المترجمة

■ صهيونيسم ترجمة لواء رودباري، ترجمة إلى اللغة الإيرانية لكتاب موسوعة تاريخ الصهيونية (طهران، مؤسسة جاب وانتشارات، جمهورية إيران الإسلامية، ١٩٩٤م).

■ Israel-Africa Do Sul: A Marcha Deum Relacionamento

ترجمة إلى اللغة البرتغالية لكتاب Israel and South Africa (ريودي جانيرو، البرازيل، ١٩٧٨م).

■ Daha kapsamli ve aciklazici bir sekularizm paradigmasina dogru: Modernite, ickinlik ve cozulme iliskisi uzerine bir calisma. (إستانبول، تركيا، ١٩٩٧م).

ترجمة إلى اللغة التركية لدراسة طويلة باللغة الإنجليزية بعنوان «نحو نموذج أكثر شمولية وتركيباً للعلمانية»، نُشرت موجزة في كتاب عن العلمانية في الشرق الأوسط

■ Secularism in the Middle East, ed. John Esposito and Azzam al-Tamimi, (Hurst, London, 2000).

وقد تُرجمت العديد من المقالات التي كتبها الدكتور عبد الوهاب المسيري إلى لغات أخرى مثل الفرنسية والملاوية.

الموقع الإلكتروني: www.elmessiri.com



هذا الكتاب

يضم مجموعة من الدراسات الأدبية المتنوعة على مستوى الشكل والمضمون، بل والمنهج، وإن كان ينتظمها خيط واحد، فجميعها يتناول قضايا فكرية متنوعة، مثل الأدب والصراع العربي الإسرائيلي، الأدب والسياسة، والأدب والتحديث. كما أنها جميعاً تلتزم بعدم إطلاق أى تعميمات نقدية دون قراءة متمعنة فى النصوص، ودون تجريد النموذج الإدراكي الكامن فى كل جزئيات النص وتفاصيله، ثم تحويله إلى نموذج تحليلي يُستخدم فى قراءة هذا النص فى كليته وتكامله. وقد استخدم المؤلف آليات عديدة لتحقيق هذا الهدف (التحليل الفلسفى - دراسة الخلفية التاريخية - التحليل الطبقي - التحليل البنيوي) ولكن من أهمها قراءة النص من خلال الصور المجازية التى ترد فيه.

يتناول الفصل الأول «الأدب والصراع العربي الإسرائيلي» والفصل الثانى «الأدب والسياسة» موضوعاً خلافياً، أى علاقة الأدب بحقل غير أدبي، وكيف يمكن الانتقال من حقل إلى آخر. ويتناول الفصل الثالث «الأدب والتحديث» كيفية استجابة بعض الأدباء فى الشرق والغرب لقضية تحديث المجتمع. وتدور دراسات الفصل الرابع «فى الوجدان الأمريكى» حول بعض الإشكاليات الفلسفية التى يواجهها الأدباء الأمريكيون. ويتناول الفصل الخامس والأخير «فى النقد الأدبي» بعض الأعمال والنظريات النقدية.

